

From

~~Vol. 19.~~

Durack.

~~2. J. Kaufmann 1808.~~

Hqn (b) 8

✓
G r u n d z ü g e

ästhetischer Vorlesungen

z u m

akademischen Gebrauche

v o n

Heinrich Luden,

Professor in Jena.

Göttingen, 1808.

bei Justus Friedrich Danckwerts.

076 875067



V o r r e d e.

Denen, für welche diese kleine Schrift zunächst und eigentlich geschrieben ist, meinen Zuhörern, habe ich hier nichts zu sagen; vielleicht aber werden einige Worte nicht überflüssig seyn für Andere, welchen dies Büchlein noch etwa in die Hände kommen möchte. Diese mache ich vor allen Dingen auf den Titel auf-

merkſam; ich habe keine Aefthetik liefern wollen; auch keinen Abrifs der Aefthetik, ſondern die Grundzüge äſthetiſcher Vorleſungen, wie ich ſie hier, nach Einſicht und Erfahrung, am zweckmäßiſten einrichte.

Dem ernſthaften Studium der Geſchichte, Unterſuchungen über die Verhältniſſe der Völker und Staaten, über Geſetzgebung und Verwaltung, iſt der größte Theil meiner Zeit gewidmet; aber durch dieſes Studium wird die alte Liebe zur Betrachtung des Schönen und der Kunſt nicht unterdrückt, vielmehr drängt es, vor vielen andern wiſſenſchaftlichen Beſtrebungen, mächtig auf die Betrachtung hin, und erhält die Liebe immer

jung und frisch. Wer das Wesen der Geschichte nicht in die Kunde von Notizen, von Namen und Zahlen setzt, der wird wol eingestehen, daß ohne Kenntniss der Kunst unmöglich ein lebendiges Bild der Zeiten zu erhalten sey; Alle Zweige menschlicher Cultur haben eine gemeinschaftliche Wurzel und bilden ein untrennbares Ganze; die Kunst aber ist die schönste Blüthe des grossen Baums. Darum kehre ich immer zu dem Studium derselben mit altgewohnter Liebe zurück, und es gehört zu meinen angenehmsten Beschäftigungen, mich darüber mit jungen Männern zu unterhalten, die noch des Enthusiasmus und der Liebe fähig sind.

Die Vorlesungen, deren Grundzüge hier gegeben werden, sind dazu bestimmt. Da ich keine Philosophie lehre und nicht erwarten darf, daß die Zuhörer Alle Philosophie studirt haben, und folglich an strenges philosophisches Denken gewöhnt sind, so scheint es mir durchaus unzweckmässig, aus der Tiefe der Philosophie die Idee der Kunst herauszuleiten; Mit Wenigem kann es nicht, mit Vielem darf es nicht geschehen. Es bleibt nur übrig (was A. W. Schlegel versucht hat), sie auszusprechen, und durch den Gegensatz der übrigen Bestrebungen des menschlichen Geistes deutlich zu machen. Die Hauptsache scheint mir bei solchen Vorlesungen: den Sinn für Alles Schöne und Große tief aufzuregen, Ehrfurcht zu erwecken und

zu unterhalten und Liebe gegen die großen Genien aller Zeiten, und heilige Andacht für ihre Schöpfungen. Dazu ist nöthig, daß der Jüngling die Werke der Kunst zuerst rein, wie sie gegeben sind, in sich aufnehmen und dann eine höhere Bedeutung in ihnen suchen lerne. Und hat er sich nur einmal gewöhnt, die Idee der Kunst aufzunehmen in seine Ideensphäre, und dann, die Kunstwerke aller Zeiten anzusehen, als entstanden aus Einem Geist und befeelt durch Ein Leben, so wird der bessere Kopf, der tiefer forscht, auch diesen Zweig der Forschung nicht ungepflegt lassen; der mittelmäßige wird sich in seiner Beschränktheit ruhiger halten; Ein jeder aber wird die Werke der Kunst in dem Sinne nehmen, in welchem

er sie, nach der Individualität seines Geistes, zu erfassen vermag.

Nichts ist widerlicher und verdirbt mehr eine gute Sache, als wenn sie ungeschickt verfochten wird. Giebt man dem Beschränkteren allgemeine Formeln, deren Sinn er nicht versteht, so mag er, sich auf ihre Unfehlbarkeit verlassend, leicht dem Gemeinen huldigen, weil es äußerlich dem gegebenen Maassstabe genügt, über das Göttliche aber den Stab brechen. Beispiele haben wol Mehre als ich erlebt. Daher scheint mir nothwendig, dass in akademischen Vorlesungen über die Kunst kein Satz aufgestellt, kein Raisonnement geführt werde, welche nicht an einem wirklichen Kunstwerke bewährt würden.

Ein kaltes Räsonniren kann ein jeder lernen, aber es ist ohne allen Werth. Wenn der Sinn gegeben ist, dem helfen Beispiele mehr als Regeln; durch sie wird der Tact ausgebildet, der, ohne sich der Gründe bewußt zu seyn, das Gemeine absondern weiß und unerträglich findet. Daher halte ich die Beschreibung einiger Werke der bildenden Kunst, und die Analyse einiger Gedichte aus allen Gattungen der Poesie für keine Nebensache; und daher erlaube ich mir, schon einiges Specielle (in Anmerkungen) in die allgemeinen Grundsätze zu ziehen, um ihnen Anschaulichkeit und einen lebendigen Halt zu geben. Aber freilich darf der Fall nicht eintreten, der, nach den Recensenten dreier kritischen Blätter, neulich eingetreten ist,

dafs der Lehrer der Aesthetik selbst geschmacklos sey!

Von der andern Seite scheint es mir eben so nothwendig, dafs die Beurtheilung gegebener Kunstwerke mit der gröfs-
ten Vorsicht geschehe. Nur mit inniger Ehrfurcht darf man sich nahen, damit der Jüngling sich scheuen lerne, dem Künstler zu meistern, und ihn eher zu tadeln, als bis er ihn der Verehrung unwürdig findet, die er ihm zu bringen bereit war. Ueberhaupt kann es nicht genug gesagt werden, dafs die Aesthetik nicht den Genius leiten wolle, sondern nur die Tendenz habe, ihn zu verstehen in seinem Schaffen und in seinen Werken.

Bei diesem Verfahren wird man immer von selbst auf die Geschichte zurückgeführt, und ich suche den Blick am meisten auf die alte Zeit zu ziehen, und ihre Werke. Der Jüngling, der als Knabe schon mit den Werken neuerer Dichter bekannt wurde, hat für das Große, Hohe und Einfache der Alten meistens den Sinn verlohren; das wenige Subjective, welches ihn, wenn er sich ihnen einmal nähert, etwa anspricht, hat er schon viel besser bei den Neueren, in welchen zum Theil die Alten verarbeitet sind, gefunden, die seiner Liebe, seiner Sehnsucht viel mehr entgegen kommen, in deren Gesellschaft er sich heimisch fühlt; die kolossalen Alten sind ihm unzugänglich und unnahbar; ihre

Werke erscheinen ihm kalt und herzlos. Um ihn dafür zu gewinnen, muß er für den ganzen Geist jener Zeit gewonnen werden, und aus diesem Geiste der Zeit muß er die Kunstwerke ansehen und beurtheilen lernen. In unserer Zeit aber, die nur zu geneigt ist zum „Nebeln und Schwebeln“, ist es doppelt nothwendig, zur Wahrheit und Natur des Alterthums zurückzuführen. Die großen, scharfbestimmten, einfachen Gestalten desselben können allein ein Gegengewicht seyn gegen den gewaltigen Zug neuerer Bestrebungen. Der romantische Geist war in seiner Lebendigkeit schön und vortreflich, aber nur dadurch, daß er mit dem des Alterthums innig vereint ist, nicht durch künstliche Verknüpfung und ab-

fichtliche Bearbeitung, sondern ursprünglich, durch die Natur derer, die zu Dichtern für unsere Zeit gebohren werden, kann er in unserer Zeit etwas seyn. Wem die hohe Klarheit der Alten zusagt, dem werden schwerlich die wohlberechneten Productionen unserer Tage gefallen, in welchen erkannte Ideen eben so unbestimmt, wie sie allgemein sind, dargestellt werden.

Wäre darauf zu rechnen, daß der akademische Lehrer nur Zuhörer vor sich hätte, die ganz rein und empfänglich da ständen, so würde ein Theil der Einleitung in diesen Vorlesungen weggelieben, und weiterhin einige polemische Wendungen nicht genommen seyn. Aber

darauf ist nicht zu rechnen. Zu den Ursachen, welche den Verfall des Studiums veranlassen, gehört, wie ich glaube, auch der Umstand, daß wenige Schullehrer sich zu beschränken wissen, und die meisten die Universität in die erste, oder wol gar in die zweite Klasse ihrer Schule zu ziehen suchen. Damit der Schüler Vielerlei lerne, wird er selten angehalten, das Nothwendige gründlich zu lernen; er aber bildet sich ein, Alles zu wissen, weil er von Allem etwas weiß. Die alten Sprachen werden vernachlässigt, dafür aber wird Philosophie und besonders Aesthetik getrieben (wie man's nennt). Der Student hat daher meistens schon Partei genommen, und der akademische Lehrer der Aesthetik muß erwarten, daß ihm sein

Satz schon im Voraus bei den Zuhörern widerlegt ist. Daher ist nöthig, manche herrschende Meinung zu bekämpfen.

Was im Uebrigen die Kürze oder Weitläufigkeit dieser kleinen Schrift, zu welcher mich der Wunsch meiner Zuhörer veranlaßt hat, betrifft, so ist meine Absicht gewesen, so wenig zu geben, daß sie ohne die Vorlesungen nicht sollte verstanden werden können, aber auch genug zu geben, um dadurch die Uebersicht über den Gang leicht zu machen, und die Vorlesungen dem in die Erinnerung zu rufen, der sie gehört hat. Keiner, der über sie urtheilen will, möge dies vergessen! Einige Sätze und Wendungen sind weitläufiger ausgesprochen,

als andere, nicht ohne Absicht, wie derjenige, der mit der ästhetischen Literatur und den gangbaren Meinungen bekannt ist, leicht bemerken wird.

Endlich möge man beim Lesen übersehen, welches etwa bei der Correctur übersehen seyn möchte, z. B. den ungleichen Gebrauch von c und k in Konstruktion, Character u. s. w.

Jena, am 1. März 1808.

Ein-

Einleitung.

§. 1.

Wie der Sehende nur weifs, was das Licht ist, so nur, wer den Sinn hat, was die Kunst. Ueber nichts ist die Rede schwerer als über das Schöne, wiewol das unaufhörliche Geschwätz in Journalen und Zeitungen dasselbe dem Urtheile eines Jeden unterworfen hat. Die Vollendung ächter Kunstwerke macht es möglich, dafs ein jeder seine Meinung an ihnen bewähren zu können glaubt.

§. 2.

Schilderung der Kunst in Rücksicht auf das Zeitalter. Wieviel sie vermag, um dem

Einzelnen den Frieden mit dem Leben zu erhalten.

§. 3.

Schilderung des Zeitalters in Rücksicht auf die Kunst. — a) Profaiſten, Styliſten, Materialiſten. Höchſtes Streben der Vortheil; höchſter Gott der Verſtand. Was ihnen Welt, Gott, Menſchheit, Pädagogik, Philoſophie, und — die Kunst? Charakteriſtik ihrer Journale und Zeitungen. — b) Poetiſten, Formaliſten, Schwebler. Höchſtes Streben das Endloſe, höchſter Gott das Leere. Ihre Tendenz, ihr Sinn urſprünglich gut. Gefährlichkeit derſelben für junge, unentſchiedene Männer. Ueber Form und Inhalt ihrer Produkte. Erklärung ihrer Entſtehung. — Die verwelkte Naturblüthe belebt keine Kunst; Griechenland iſt dahin, der Katholicismus für uns todt.

§. 4.

Idee der Aeſthetik und dieſer Vorleſungen.
— Das Schöne ſteht zur Kunst in dem Ver-

hältnisse, in welchem das Universum zu Gott steht. Das Schöne ist eine ewige, in sich selbst ruhende und seyende Idee, die im Ab- laufe der Zeit durch die Kunst zum Daseyn kommt, und außer der Kunst keine Realität hat. Das Schöne ist in der Kunst im Wer- den. In diesem Sinn und in sofern fällt die Idee der Kunst mit der Idee des Schönen zu- sammen. — Als Philosophie der Kunst hat die Aesthetik *zuerst* eine Konstruktion der Idee des Schönen und der allgemeinen Form der Kunst zu liefern, um in das Wesen des Schönen einzuführen; und *zweitens* eine Kon- struktion dieser Idee (aus dem Verhältniß der Idee des Schönen zu den verschiedenen Mitteln der Erscheinung) in den einzelnen Kunstformen.

Indem in diesen Vorlesungen dieses zu leisten versucht wird, soll noch *ein Drittes* geschehen, welches eigentlich nicht zur Aesthetik gehört; es soll zugleich versucht werden, die aufgestellten Sätze an wirklich vorhandenen Kunstwerken zu erläutern und zu bewähren.

Rechtfertigung dieses Verfahrens. Die Grenzen der Aesthetik sind bisher noch nicht gehörig abgemerkt. — Mit der eigentlichen Philosophie hängt die Aesthetik nur durch ihr Princip zusammen: darum muß die Philosophie die Richtigkeit desselben darthun, und nicht die Aesthetik. — Geschichte der Kunst: Die Aesthetik kann der Geschichte der Kunst eben so wenig entbehren, als die Geschichte der Kunst der Aesthetik. — Alle wirklichen Poeten sind gleichsam nur Poesien Eines ewigen Urpoeten, der sich in ihnen offenbart, und in ihnen erscheint. — In jedem ächten Poeten muß die Idee der Kunst leben, ohne daß er darum weiß; er hat nur die Idee seines Werks. — Wenn übrigens aus der Idee der Kunst im Verhältniß zu den verschiedenen Mitteln der Darstellung die Hauptformen ihrer Erscheinung eingesehen werden können, so ist doch nie zu begreifen, auf welche Weise sie sich innerhalb dieser Formen offenbaren wird. — Für Wen die Aesthetik sey.

Warnung vor allzuvielm Lesen ästhetischer Schriften. Wenn man einmal durch die Karte orientirt ist, so lernt man die Größe der Natur besser aus der Pracht des gestirnten Himmels, als durch den Anblick der Karte. — *Literatur* mit einer kurzen *Geschichte der Aesthetik* und *Characterisirung der Hauptschriften*. — *Platon, Aristoteles, Lessings* Urtheil über ihn. Römer. Deutsche. Erfinder des Namens: *Alexander Gottlieb Baumgarten* 1735. — Wolfisch-Baumgartensche Schule: ihre Idee des Schönen. — Einfluß von Diderot, Batteux u. a. auf die Deutschen. Eklektiker. Mendelssohn, Sulzer, Engel, Eberhard, Eschenburg. Wenn nicht unabhängig, doch in eigenthümlicher Hoheit des Geistes glänzen. *Winkelmann* und *Lessing*: ihre Charakteristik. — Ueber Georg Forster, und Heinse. Warum Werke im Geiste der vier letzten Männer mehr wirken als eigentliche Lehrbücher der Aesthetik. — *Kantsche* Schule. Kants Idee des Schönen. Wie er darauf gekommen? Vortref-

lichkeit seiner Kritik als Analyse des ästhetischen Urtheils; aber auch nichts mehr. Einige seiner Commentatoren, Erläuterer, Verwässerer. — Ueber *Schiller*, und *Goethe* als Aesthetiker. — Kants Gegner Herder. — Durch *Fichte* erweckt sind die Gebrüder *Schlegel*: geistreiche, tieffinnige Männer; aber sie haben nur Andeutungen gegeben. Einige Geistesverwandte. Uebergang und Untergang ihrer Ansichten in einem schwatzhaften Dilettantismus. — Einfluß *Schellings* auf die ästhetische Literatur. Ast u. a. — Ueber *Jean Paul*: seine Aesthetik als Ganzes schlecht, aber im Einzelnen schön, bewunderungswürdig. — Bouterweck.

1.

*Konstruktion der Idee des Schönen
in der allgemeinen Form der Kunst.*

§. 7.

Vorbemerkung. Da die Idee des Schönen hier nicht abgeleitet werden kann, so bleibt nichts übrig, um in das Wesen desselben einzudringen, als sie zusammen zu stellen mit den andern Sphären, in welchen sich der menschliche Geist bewegen kann.

§. 8.

Die Tendenz des menschlichen Geistes ist immer eine und dieselbe: Eins zu werden mit dem Universum, jede Trennung aufzuheben zwischen Welt und Geist. Aber erstre-

ben und erreichen kann er das Ziel auf fünf Wegen: durch die Religion, das Schöne (Schöpfung oder Genuß des Schönen) die Tugend (im handelnden Leben), die Wissenschaften, die Philosophie.

Wenn man, eine Idee von *A. W. Schlegel**) benutzend, die vier ersten mit den vier Weltgegenden vergliche, so wäre die fünfte der Himmel, der sich über alle wölbt.

— So wenig es taugt, wenn man *bloßs* über das Verhältniß der genannten fünf Sphären zu einander spricht, ohne ihr Wesen anzugeben, so viel ist für die Einheit unserer Ideen gewonnen, wenn man ihr Wesen und ihr Verhältniß zu einander erfafst.

§. 9.

Ueber *Philosophie*, welche die Trennung

*) In der Europa. Bekanntlich läßt Schl. die Wissenschaften aus, als ob sie nichts wären oder nichts vermöchten, und setzt die Philosophie den andern gleich. Es bedarf wohl keines Worts, um zu zeigen, mit welchem Unrecht.

zwischen dem menschlichen Geiste und der Welt, dem Idealen und Realen, dadurch aufhebt, daß sie Alles aus Einem erklärt, durchdringt, und zeigt, daß in der That und Wahrheit gar keine Trennung statt finde, daß aber eine scheinbare nothwendig statt finden müsse. — Warum das Eine, welches in Allem lebt, absolut, d. h. von sich selbst, aus sich selbst, und durch sich selbst, Eins im Denken und Seyn, gesetzt werden müsse. — Was ein philosophisches System; was Speculation? — Die Philosophie beschäftigt sich nur mit Ideen; was eine Idee? — welches das Kriterium der Wahrheit?

Warum Philosophie so selten mit der Wirklichkeit verföhne? Warum Einsicht und Leben so selten zusammen fallen? Bewährung durch Beispiele.

Beweis, daß die Philosophie in jedem Einzelnen, in welchem sie lebt, also subjectiv, darauf hinarbeite, Religion zu werden.

§. 10.

Ueber die *Religion*. — Im Religiösen ist die Einsicht des Philosophen zum Leben, zu seinem individuellen Wesen geworden, und hat eben damit aufgehört, Einsicht zu seyn; (vielleicht ist er nie zur Einsicht gekommen; denn es giebt religiöse Naturen). Die Ueberzeugung des Philosophen, daß in Allem Irdischen nur das Eine Göttliche *sey*, (*sey*, nicht *erscheine*) ist dem Religiösen zum Takte geworden. Der Religiöse ist darum Eins mit dem Wirklichen, weil das Wirkliche ihm nichts bedeutet, sondern in dem Göttlichen aufgeht.

Beweis, daß die Geschichte der Religiösen aller Zeiten, die immer derbe Strafprediger gegen das Zeitgeschlecht waren, nur scheinbar widerspreche. — Warum der Voratz, religios zu werden, unausführbar sey. Anwendung auf die moderne Religiosität.

§. 11.

Ueber die *Sittlichkeit*. Sie ist nichts an-

ders, als rein-menschliches Handeln. Darum ein ewiges Streben nach Einheit mit dem Universum, wobei das Ziel im Unendlichen liegt, d. h. nie völlig erreicht werden kann. Die Sittlichkeit ist grade das Umgekehrte der Religiosität; wenn dem Religiösen das Objective das Erste ist, und er sich diesem darum fügt, weil es aus Gott ist, so gewahrt der Sittliche das Göttliche in sich selbst, und sucht das Objective zu gestalten nach dem Subjectiven.

Beweis, daß die Sittlichkeit eben so wenig in der Willkühr des Menschen stehe, als die Religiosität; Beides, wie Alles, eine Gabe Gottes; um Gut seyn zu wollen, ist nöthig, gut zu seyn.

§. 12.

Ueber die *Wissenschaften*. Erklärung derselben. Auf eine doppelte Weise vermögen Sie mit dem Leben zu verfühnen. In der Freudigkeit des Gemüths vergißt der Ge-

lehrte entweder die Welt, oder lernt durch die Wissenschaften, wie das auszuführen sey, welches der sittliche Sinn wirklich zu machen drängt.

Wie die Wissenschaften, im Gegensatz der Philosophie, mit Recht den Namen verdienen, den sie so lange geführt haben. Allen liegt eine Idee zum Grunde, welche gleichsam ein Theil der höchsten Idee, und, wie die Geschichte der Wissenschaften beweisen sollte, in den wissenschaftlichen Erscheinungen im Werden ist. Gleiche Würde aller Wissenschaften.

§. 13.

Wenn also die Philosophie das Irdische vernichtet, indem sie es erklärt, und dadurch den Gegensatz aufhebt, (ideale Einheit des Idealen und Realen) während die Religion, ohne das Wie zu begreifen, dasselbe fühlt; wenn dagegen die Sittlichkeit das Irdische stehen läßt in seiner Würde, und

es nur umgestalten will; während die Wissenschaften die Welt vergeffen lehren, oder zeigen, wie sie umgestaltet werden könne; so ist nur noch Eins übrig, um den Gegensatz aufzuheben, das nämlich, daß das Irdische sich darstelle, *als* göttlich, daß das Göttliche im Irdischen *erscheine*, und damit den Gegensatz zwischen Seyn und Gedanken aufhebe. — Dies ist das *Schöne*: unmittelbare Erscheinung des Göttlichen im Irdischen, der Idee in der Materie, der Seele im Körper. (Reale Einheit des Idealen und Realen).

§. 14.

Das Absolut - Göttliche (das Eine und Ewige) erscheint nur im unendlichen Universum, und darum nicht für den Menschen. Wenn Gott betrachten und anschauen könnte, wie ein Mensch, (wenn er zugleich im Universum wäre, und zugleich ihm gegenüber stünde) so wäre das Universum Schönheit für Gott. *Winckelmann*: die höchste Schönheit ist in Gott. Dieser Satz ist ganz richtig in dem gegebenen Sinne.

Das Irdische trägt den Character der Mannigfaltigkeit, individueller Erscheinungen. Daher ist das Göttliche, welches, wo sich Schönheit zeigt, im Irdischen erscheint, die Idee der individuellen Erscheinungen, die als Idee (§. 9.) unendlich ist — das eigentliche Wesen derselben.

Zusatz. Alles Schöne ist ein Ganzes, in welchem Unendlichkeit von der Einen, Endlichkeit und Individualität von der andern Seite, beides in absoluter Einheit.

Erläuterungen. — Das, welches in allen Individuen Einer Erscheinungsgattung wiederkehrt, ist das Wesen der Erscheinungen, das darum nirgends erscheint, weil es überall ist. — Der Gedanke Gottes vom Wirklichen ist die Idee des Wirklichen.

§. 15.

Folgerung (unmittelbar aus der Idee des Schönen §. 13. und 14.). *In der Natur,*

das heißt, unter den einzelnen Erscheinungen der Natur, giebt es kein Schönes.

Wenn die unmittelbare Erscheinung des Göttlichen im Irdischen das Schöne ist, so kann in der Natur, wo das Göttliche wohl im Irdischen *ist*, aber nicht *erscheint*, vom Schönen nicht die Rede seyn. Das Universum überfieht der Mensch nicht; das Einzelne hat nur Einen Moment des vollen Lebens; Die ganze Lebenskraft desselben zieht sich durch die Zeitlinie seiner Dauer aus einander; es ist im beständigen Werden und Vergehen; also nichts Bleibendes, nichts Ewiges und Göttliches.

✓ Bemerkungen. Demungeachtet wird die Betrachtung der Natur jeden guten Menschen erfreuen. Dreifache Rührung, die uns bei Betrachtung der Natur ergreift: wir verlieren uns in sie hinein, und vergessen sie und uns; oder wir werden aus uns hinausgerissen, und können des Gedankens nicht mächtig werden; oder wir werden in uns

zurückgedrängt, und schauen durch Reflexion das Göttliche in der Umgebung an; freundliche, erhabene, schöne Gegenden (nach dem Sprachgebrauche). Schön nennen wir die Natur nur, wenn wir die Idee in sie hineingelegt.

Zusatz. Was von Allem gilt, das gilt auch von der menschlichen Gestalt. Kein Mensch ist schön.

§. 16.

Es giebt nur *Schönheit* in den Werken der *Kunst*; und die Idee des Schönen fällt zusammen mit der unendlichen, ewig fortschreitenden Kunst, durch welche sie realisiert wird. *Kunst* ist — *Darstellung des Schönen*; Durch die Kunst wird das Göttliche im Irdischen zur Erscheinung gebracht.

Anmerkung über den verschiedenen Gebrauch des Worts Kunst. Der Zusatz *schön* ist Pleonasmus.

Zu-

Zusatz 1. *Folgerung.* (aus §. 14. und 16.)
 Das Göttliche, welches in einem Kunstwerke erscheint, ist die vollendete Idee der individuellen Erscheinung, die dargestellt ist. Daher ist jedes Kunstwerk ein vollendetes Ganze, unendlich-endlich; *Idee und Gestalt in absoluter Einheit.* —

Anmerkung. Dies gilt auch, wenn die Kunst Handlungen darstellt.

Zusatz 2. *Folgerung* (aus §. 15. und 16.). Die genaue *Kopierung eines Naturgegenstandes* durch Künstlichkeit, (eine Unternehmung, die freilich unausführbar ist), kann niemals schön seyn. Selbst wenn die Linie der Zeit, in welche die Lebenskraft des Gegenstandes sich vertheilt, aufgerollt, und also das ganze Leben in einem Moment dargestellt würde, würden wir wohl ein vollendetes *Porträt* erhalten, aber kein vollendetes Kunstwerk, keine Darstellung des Schönen. — Beispiele, wie eine Schilderung der Natur, wie sie ist, unpoetisch ist, aber poetisch wer-

den kann, durch eine höhere Bedeutung, die man in sie legt.

Zusatz 3. Folgerung. Die Meinung, daß die höchste Schönheit, welche die Kunst (wenigstens die bildende) hervorgebracht habe, und hervorbringen könne, wirklich, aber zerstreut, *in der Natur* sey, und daß der Künstler nur die zerstreueten Theile sammele und zum Ganzen verbinde, ist durchaus falsch, und ein solches Verfahren kann zu nichts Schöнем führen.

Zusatz 4. Eben so falsch ist es, wenn man durch f. g. *Idealisiren*, d. h. durch Verbesserung, Erhebung und Vervollkommnung die Naturformen zu Kunstwerken machen zu können glaubt. Dennoch ist das Studium auch der erscheinenden Natur dem Künstler nothwendig.

Anmerkung: warum die bildenden Künstler lebendige Naturgestalten vor sich haben bei der Production ihrer Werke.

Zusatz 5. *Nachahmung der Natur* im gewöhnlichen Sinne, ist der Kunst ganz zuwider. Wenn man aber unter Natur das Universum versteht, und den ewigen, schaffenden und haltenden Geist in ihr denkt, so ist *Nachahmung der Natur das Höchste der Kunst*.

Zusatz 6. Ueber Platons *Idee einer Erziehung zum Anschauen des ewigen Schönen* (Symposion 28). Man könnte das Vollkommene der Wirklichkeit den untersten Grad der Schönheit nennen, das deswegen den Unerzogenen am lebendigsten anspricht — denn es giebt Grade der Schönheit.

§. 17.

Folgerung (aus §. 16.). Ein Kunstwerk ist um so vollendeter, d. h. schöner, je *individueller* es ist; denn die Unendlichkeit der Idee bleibt dieselbe, die Form aber wird desto bestimmter.

Schönheit kann sich in ruhigen Formen

zeigen; lebendig aber wird sie erst durch Handlung, und die größte Schönheit eines Kunstwerks offenbart sich im Sturm der Leidenschaften, diese gleichsam zügelnd.

Zusatz. Folgerung (aus §. 16.). Das Characteristische wird mit Unrecht vom Schönen getrennt; in einem Kunstwerke fällt das Schöne mit dem Characteristischen zusammen und schließt es ein, so daß man sagen kann: es giebt keine Schönheit ohne Character.

Genaue Bestimmung des Begriffs *Character*; und Beweis, daß das Schöne zu etwas Negativen werden müßte, wenn man es ohne Character denken wollte.

Anmerkung. Wie die gegebene Idee die Freunde des Characteristischen mit den Freunden des Schönen verfährt, so vereinigt sie alle Verschiedenheiten über die Kunst.

§. 18.

Folgerung (aus §. 16.). Die Schön-

heit der Form wird mit Unrecht zur *Basis der Schönheit* gemacht. Einmal setzt diese Ansicht die Idee der Schönheit voraus; dann, sind in einem Kunstwerke Form und Inhalt schlechthin nicht zu trennen; die Form ist nichts als die Idee, und die Idee, *im Kunstwerke*, nichts als die Form, beide schlechthin Eins. — Wollte man die Form allein schön nennen, so wäre an kein Kunstwerk zu denken, und alle Schönheit würde mathematisch werden.

Anmerkung. Diejenigen, welche die Schönheit der Form zur Basis aller Schönheit machen, müssen sich auf die bildende Kunst beschränken. In der Poesie werden sie ihre Meinung schwerlich bewähren. Ein allgemeiner Satz aber, der nicht durch die ganze Kunstsphäre gilt, ist schon dadurch verwerflich.

Zusatz. Die vollkommene Einheit der Idee, der Form und des Characters in einer lebendigen Seele, ist *die Grazie der Kunst*.

§. 19.

Erklärung, wie es gekommen, daß man die Kunst so oft als Mittel zur Erreichung anderer Bestrebungen angesehen hat — als Dienerin der Religion, der Moral u. f. So falsch und unwürdig dies ist, so nothwendig war es.

Wiewohl *die Kunst* niemals auf Sittlichkeit hinarbeitet; so *ist* sie doch im höchsten Grade *sittlich*.

Ueber *das Religiöse in den Werken der Kunst*. Religiöse Andacht beim Anschauen der Werke der Kunst; Erweckung durch sie zur Andacht. Jede Religion — zum Unterschiede *der* Religion, von welcher oben die Rede gewesen ist — bedarf der Symbole, denen Ideen zum Grunde liegen, in welche sich die allgemeine Idee der Religion zer-schlagen hat. *Diese Symbole sind Kunstwerke*, die desto schöner werden müssen, je mehr ihrer sind, wenn anders das Wesen derselben sich gleich bleibt. Erläuterung durch die griechische Götterwelt.

Erklärung, was Symbol und Symbolisiren, Allegorie und Allegorisiren.

Wie die *Philosophie* die einzelnen Werke der Kunst anfieht. In wiefern die Kunst die Wahrheit der Philosophie beglaubigt; und in wiefern *jedes wahre Kunstwerk*, mit Recht, *ein Abbild des Universums* genannt werden könne.

§. 20.

Folgerung (aus §. 15. und 16.). *Das Schöne ist nur durch Menschen für Menschen.* Die Producenten des Schönen sind *Poeten, Künstler*; die Betrachter und Genießser des Schönen — *Kunstfreunde*. Beide sind nothwendig mit einander gegeben, setzen sich gegenseitig voraus, und erfüllen nur Einen Gedanken der Gottheit. — Ihr Verhältniß zu einander.

Zusatz 1. Weil das Schöne Erscheinung des Idealen im Realen ist, zu jeder Erscheinung aber zwei gehören, das, welches erscheint, und das, dem erscheint — (in

unferm Falle das Kunstwerk und der Kunstfreund) — so liegt das Schöne *nicht im Kunstwerke allein*, sondern *in der Mitte zwischen dem Kunstwerke und dem Kunstfreunde*. Daher producirt der Künstler das Schöne nur in Beziehung auf den Kunstfreund.

Zusatz 2. Etwas über die seltsame Unterfuchung über *das Schöne an sich*, d. h. wenn es nicht erschiene, (die Frage enthält einen Widerspruch); und über die eben so seltsame: ob es auch *Schönheit für andere Wesen gebe, als den Menschen*.

Zusatz 3. Weil es (§. 16.) *Grade der Schönheit* giebt, die Schönheit aber durch den Künstler producirt wird (versteht sich nach Zusatz 1.), so giebt es auch *Grade der Productivkraft im Künstlergeiste*, und folglich *Grade der Empfänglichkeit im Kunstfreunde*.

§. 21.

Bemerkung. *Der Künstler (Poet) ist*

nur Künstler insofern er Kunstwerke schafft; Er ist Eins mit seinen Werken, und diese sind nichts als der sichtbar gewordene Künstlergeist (darum sichtbar geworden, um im Kunstfreunde seine Ergänzung zu suchen). Daher ist es einerlei, ob über den Künstlergeist gesprochen wird, oder über seine Werke. Für die deutlichste Einsicht in das allgemeine Wesen der Kunst wird hier beides verbunden.

§. 22.

Da das Schöne die unmittelbare Erscheinung des Göttlichen im Irdischen ist, so muß die *Schöpferkraft des Künstlers*, durch welche er das Schöne producirt, sich in *ein Vermögen für das Göttliche*, und in *ein Vermögen für das Irdische* spalten.

Nur durch *die Einheit derselben* ist er Schöpfer des Schönen; eine Spaltung findet in der That und Wahrheit nicht statt; sie wird nur *durch unser Denken* vorgenommen. Was das heißt? Ob das Vermögen für das Göttliche vom Göttlichen verschieden.

§. 23.

Das *Vermögen für das Göttliche*, ist die Kraft, das Ewige anzuschauen; der Philosoph schauet es an in der höchsten Allgemeinheit; der Künstler als Künstler hat *nur Ideen*, nur die göttlichen Gedanken von den Erscheinungen, er schauet nur an das Wesen der Erscheinungen. Daher kann man diese Kraft *das Vermögen der Ideen* nennen.

§. 24.

Dieses Wesen producirt er als Künstler, d. h. er individualisirt, contrahirt es aus der Unendlichkeit zur Totalität, und läßt es, durch *das Vermögen für das Irdische*, erscheinen in einer irdischen Gestalt.

Man nennt dieses zweite Vermögen *Phantasie — Bildungskraft*; sie ist das Vermögen, eine unendliche Idee zu gestalten, das Göttliche individuell zu bilden.

Bemerkungen und Erläuterun-

gen. — Unrichtigkeit der Meinung, als ob die Idee durch die Phantasie erschwungen wäre. Berichtigung des Sprachgebrauchs. Was wir eigentlich am Kunstwerke bewundern. Beweis, daß die Phantasie nur in unserm Sinne Schöpfungskraft, daß sie Erfindungskraft sey; nur Formen können erfunden werden. — Wieviel das Abgeschlossene bei Betrachtung eines Gegenstandes austrägt.

§. 25.

Durch die *Individualisirung der Idee* verliert diese deswegen nichts von ihrer Unendlichkeit, weil der Künstler sie nicht etwa in eine beliebig erfonnene Gestalt zwingt, sondern *weil er die Idee ursprünglich gar nicht anders hat als in der Gestalt und mit der Gestalt*, vermöge der Einheit beider Kräfte seines Geistes; Geist und Körper treten in vollkommener Einheit vor seine Seele.

Diese Kräfte in ihrer Einheit sind gar nicht der Willkühr des Künstlers unter-

worfen, sondern sein Leben und Seyn, frei in ihm quellend und sich ihm offenbarend, eingebohren und eingewachsen seinem Wesen, und daher vortrefflich, in ihrer Einheit, Ingenium, *Genie* genannt.

Bemerkungen über die herrschenden Meinungen vom Genie. Definitionen von Sulzer, Adelung, Bouterweck u. a.

§. 26.

Ueber das *Talent*. Wenn das Genie (der höchste Grad künstlerischer Kraft) die reine, klare, stille, unendliche Fläche des Meeres ist, das, voll lebendiger Naturen, die blaue Wölbung des Himmels rein aufnimmt und zurückstrahlt, so ist das Talent (ein minder hoher Grad) der vom Sturm aufgeregte Ocean, der gewaltig zum Himmel hinaufftreibt, dessen verschobenes Bild er in sich trägt, und immer umsonst zurückfallend, nie müde wird, den Versuch zu wiederholen. Es unterscheidet sich dadurch vom Genie, daß es ihm, in-

dem es das Vermögen der Ideen in gleichem Grade besitzt, an Phantasie fehlt, sie zu gestalten. Wenn im Genie That und Begriff, Ausführung und Entwurf Eins sind, so sind sie im Talente getrennt und gesondert.

Anmerkung 1. über *Begeisterung* und *Besonnenheit*, die dem Talent wie dem Genie verschieden eigen sind. Erklärung derselben; Beweis ihrer Nothwendigkeit.

Anmerkung 2. Aller Unterschied im Künstlergeiste kommt aus dem Verhältniß der beiden Vermögen, deren absolute Einheit das Genie. Wie das Talent sich nach der einen Seite dem Genie anschließt, so verliert es sich nach der andern in *Dilettantismus*.

§. 27.

Zusatz über die *passiven Genies* und *passiven Talente* — über Kunstfreunde. Der Kunstfreund hat das Vermögen der Ideen, wie der Künstler; aber anstatt der Kraft, die

in jenem schafft, vermag er nur die Bildungen des Künstlers *nachzubilden*. Im Künstler lebt *Bildungskraft*, im Kunstfreunde *Einbildungskraft*.

Die Einheit der beiden Kräfte des Kunstfreundes kann man *Sinn* nennen oder *Geschmack*. — Bemerkungen über die *Einbildungskraft*, die, in so fern sie sich in die Erinnerung verliert, allen Menschen gemein ist.

Ueber die Sinnigen. Dafs der Aesthetiker noch mehr bedürfe als *Kunstsin*n. Warum es mehr passive Talente als passive Genie's giebt, d. h. warum das Talent leichter und allgemeiner anerkannt wird als das Genie? —

§. 28.

Folgerung (aus 25). Das *genialische Kunstwerk* erscheint als *von sich selbst* und *aus sich selbst frei entwickelt*, in höchster Selbstständigkeit; es scheint weder *geworden*, noch

veranlaßt es die Frage, warum es sey? *Es ist*; es trägt den Grund seines Seyns in sich, will nur sein Seyn und ist aus nichts Anderm zu erklären.

Das Kunstwerk scheint so unabhängig vom Künstler, wie das Universum von Gott. — *Die Begeisterung* des Künstlers zeigt das Kunstwerk in dem Genuße, welchen ihm das Bewußtseyn der eignen Schönheit zu gewähren scheint; *die Besonnenheit* in der Vollkommenheit des Einzelnen.

Zusatz 1. In dem Gefagten liegt, was man *Objectivität* und *Organismus* eines Kunstwerks genannt hat, oder nennen sollte. Erklärung, Beweis und Beispiele. Auch liegen in dem Gefagten die einzelnen Eigenschaften, die man in den Lehrbüchern der Aesthetik von einem Kunstwerke zu fordern pflegt — *Korrektheit, Deutlichkeit, Klarheit* u. f. w. (Der Sinn eines Kunstwerks ist übrigens deswegen noch nicht dunkel, wenn wir ihn etwa nicht verstehen).

Zusatz 2. Auch die *Originalität* des Kunstwerks liegt in dem Gefagten. Was sie sey? — Etwas über die Frage: *welche Ideen eigentlich künstlerisch seyen?*

§. 29.

Folgerung (aus 26 und 28.). *Den Werken des Talents* fehlt vollkommene *Objectivität* und *Organismus*; Die Idee ist nicht ursprünglich in der Form lebendig gewesen, sondern diese scheint, wie berechnet zu jener hinzugekommen; daher die Idee künstlerisch, die Form künstlerisch, und doch das Ganze nicht vollendet; im Einzelnen Kampf, schöne Stellen; das Ganze ein unvollendetes Monument eines großen Strebens.

Anmerkung. Wie sich der Mangel an Organismus ins *Geistlose* verliert. — Woher es komme, daß das Talent über seine Schöpfungen zu räsonniren vermöge, während das Genie sich über sich selbst wundert, wenn es gleich seine That mit dem Bewußtseyn begleitet.

§. 30.

Weil das Schöne in dem Zusammenfallen des Betrachters und des Kunstwerks, und nicht in diesem allein liegt (Vergl. 20.), so bleibt es ungestört, und das Kunstwerk verliert nichts von seinem Organismus und seiner Objectivität, wenn die Gestalt, dadurch, daß sie einen Theil einer Idee anschaulich auspricht, diese Idee in ihrer Ganzheit auf eine solche Art in uns erregt, daß wir sie für alle Gestaltung zu groß erkennen. Kunstwerke dieser Art nennt die Sprache *Erhaben*.

Zusatz 1. Es giebt Ideen, die schlechthin keine Form annehmen, in ihrer ganzen Unendlichkeit, die aber durch ein Kunstwerk so in uns angeregt werden können, daß diese Unendlichkeit vor uns aufgeht. Alsdann verliert sich das Kunstwerk, und verschwindet. Beispiele und Erläuterungen.

Zusatz 2. *Das Erhabene* besteht durchaus nicht in Anhäufung sinnlicher Massen,

um dadurch etwa anzudeuten, daß schlecht-
 hin nichts Sinnliches hinreiche, die Idee,
 worauf es ankommt, zu individualisiren.
 Weil nur die Idee (durch Gestaltung eines
 Theils von ihr, wenn so zu reden erlaubt ist)
 angeregt wird vermittelt des Kunstwerks;
 so mag das kleinste sinnliche Zeichen am mei-
 sten das Erhabene bezeichnen. Es findet im
 Kunstwerke kein Ringen nach der Idee statt,
 sondern was von der Idee dargestellt ist, das
 ist in vollkommener Einheit mit der Form dar-
 gestellt, und grade darum ist das Erhabene
 schön. Ueberhaupt ist das Unendliche, wel-
 ches die *Kunst* darstellt, niemals als Gröfse
 zu denken, sondern immer als Kraft und Le-
 ben; es ist nie *quantitativ*, sondern *qualitativ*.
Quantitativ kann die Anschauung des Unend-
 lichen durch *die Natur* erweckt werden, *nicht*
durch die Kunst; Sucht diese das Gröfse der
 Natur zu erreichen, so vernichtet sie sich da-
 mit als Kunst; In dem Streben nach dem Un-
 endlichen geht das Endliche unter. — Bei-
 spiele fruchten hier mehr als Reden.

Zusatz 3. Wie das wahrhaft Erhabene durchaus schön ist, so ist, in einem gewissen Sinne, alles Schöne erhaben.

Anmerkung. Ueber *Kants* Idee des Erhabenen; über *Schillers* u. a.

Anhang. Ueber das Pathetische, Feierliche, Edle, Rührende, die Würde.

§. 31.

Ist hingegen die *Idee* *scheinbar unterge-*
gangen in dem Endlichen und Einzelnen, so
daß dieses nur um sein selbst Willen da zu
seyn scheint, so wird das Kunstwerk *komisch*
seyn. Die Idee tritt nur durch Reflexion
hervor und nicht anschaulich. Daher scheint,
weil sie das Gesetz jedes Kunstwerks ist, das
Komische gesetzlos, und völlig ungebunden.
Daher scheint ihm wieder der Organismus zu
fehlen, weil das Einzelne kein Ganzes bildet.
— Gänzliche Umkehrung der Welt, da-
durch, daß diese gezeigt wird, wie sie er-

召*

scheint, nicht wie sie *ist* — ist Character des Komischen. Die grösste Rolle spielt das Sinnliche, die höchste der Verstand, der jenem Alles Gute, Grosse, Heilige, Schöne unterordnet und dienstbar macht. Das Komische löset sich in sich selbst auf; darum *scheint* das Komische gerade der Gegensatz des Erhabenen, und dennoch schliesst das absolut-Komische das Schöne ein, der Idee nach, und das Komische leitet eben dahin, wohin das Erhabene leitet, aber durch einen Umweg.

Zusatz 1. Nur der Mensch eignet sich für die komische Darstellung, und Götter und Thiere etwa insofern sie als Menschen behandelt werden.

Zusatz 2. Ueber den Standpunct des komischen Künstlers.

Anmerkungen zur Erläuterung
1. Ueber einzelne Arten des Komischen: das Humoristische, die Prosa des Komischen (findet hauptsächlich nur in der Poesie statt),

das Groteske u. a. Davon wird besser bei den einzelnen Künsten geredet.

Anmerkung 2. Ueber das *Naive*. Wie unrecht es sey, das Naive für eine Art des Komischen auszugeben. Alles Leben ist naiv; jeder Zustand, jedes Handeln des Menschen, das sich selbst nicht kennt. Daher hat jedes wahre Kunstwerk Naivität. — Das Sentimentale, als der Gegensatz des Naiven, sucht, was das Naive hat, nämlich inwohnendes Leben.

Anmerkung 3. Unterschied des Komischen und *Lächerlichen*. Dieses ist nur im Leben, jenes nur in der Kunst. Verkehrt-heit derer, die das Komische für das Lächerliche in einer ästhetischen Form halten. Der Kreis des Lächerlichen ist sehr beschränkt; der Kreis des Komischen ist unendlich; er umfaßt die ganze Welt.

Anmerkung 4. Unterschied des Komischen und der *Satyre*. Die Satyre gehört

nicht zur Kunst; sie ist nicht poetisch sondern moralisch, und dem Komischen grade entgegengesetzt. Der Satyriker will über die Gemeinheit erheben; der Komiker zieht Alles (scheinbar) zur Gemeinheit herab, ohne Absicht zu verrathen. — Wie es gekommen, daß man Satyre hat für komisch halten können.

§. 32.

Da der Künstler aus der Zeit heraus ist, einem Volke angehört, und durch sein Werk zu Menschen sprechen, also verstanden werden soll, so wird *jedes Kunstwerk*, seiner Schönheit unbeschadet, der Ewigkeit und Unendlichkeit der Idee ungeachtet, *Spuren der Zeit, des Volks, des Künstlers* als Individuum an sich tragen müssen.

Bemerkung. Eigentlich liegt es der Geschichte der Kunst ob, die Veränderung der Zeit zu verfolgen und ihren Einfluß in den Werken der Kunst nachzuweisen; aber

in der Aesthetik muß darum wenigstens im Allgemeinen darüber geredet werden, weil das Ewige Schöne in den wirklich vorhandenen Kunstwerken nur vernommen werden kann, wenn man die Bedingungen ihrer Entstehung versteht.

Zusatz. In wiefern der Grundsatz richtig sey, *dass jedes Kunstwerk sich selbst erkläre.*

§. 33.

Zeichnung der Veränderung, welche die Idee des Göttlichen im Ablaufe der Zeit erleiden mußte. Beweis, daß das immer fortschreitende Bewußtseyn des Geistes in der Jugend des Geschlechts das Göttliche *in der Natur* und Eins mit der Natur, späterhin aber *aufser der Natur* und getrennt von der Natur ahnden, fühlen, denken mußte.

Ursprung, Ausbildung, Untergang aller *Mythologie*. — Die Anzahl der Götter muß-

te immer kleiner werden, wenn gleich das Alterthum durch eine leicht zu erklärende Täufchung, fie im Verhältniffe der Zeugung denken, und ihre Zahl wachsen lassen mußte.

Untergang der Götterwelt — äußere Umstände — Chriftenthum — wie der Mangel an Göttern ersetzt werden mußte durch Geister aller Art.

§. 34.

Wie das Göttliche in der alten Zeit in der Natur war, fo war auch der Mensch Eins mit der Natur; als es fpäter aus der Natur zurücktrat, da fetzte fich auch der Mensch der Natur entgegen, denn dieses war die Ursache von jenem. Character des Heidenthums, Realität und objectiv; Character des Chriftenthums Idealität und subjectiv. Daher *erfter Grundunterschied zwischen heidnischer und chriftlicher Kunst*. Dort Realität, Natur; hier Idealität, Geist. Dort wurde das Wirkliche nur geläutert, um das Göttliche, welches in der Natur war, zu zeigen; hier mußte

das Göttliche, welches aufser der Natur war, herabgezogen werden zur Wirklichkeit.

Anmerkung. Antike und moderne Kunst, Hellenik und Romantik.

§. 35.

Fortsetzung. Im Heidenthum Alles Gut, Alles Erfüllung, voller freier Genuß des Lebens, im Christenthum Alles verderbt, nichts als Opferung, Dulden, Sehnsucht und Erwarten. Dort wurde die Zukunft wegen der Gegenwart vergessen, hier wurde die Gegenwart an die Zukunft verkauft; darum dort Leben, hier Glauben; dort Gewissheit, hier Hoffnung. — *Zweiter Unterschied zwischen heidnischer und christlicher Kunst.*

Zusatz. Daher ist die Erscheinung in den Werken der Kunst aus den beiden Zeitaltern erklärlich, daß die griechischen, über ihre eigene Kraft und Schönheit erfreuet, nur in dieser leben, die christlichen, wegen einer höheren Schönheit, die sie anschauen, von der eigenen nichts zu wissen scheinen, daß

jene dem Kunstfreund Genuß und Beseeligung gewähren, diese in ihm den Gedanken erwecken und ihn hinausziehen ins Unendliche. Apollon nach *Winckelmann* und Johannes nach *Forster*; Venus, Minerva, die Madonna, Magdalene.

§. 36.

Fortsetzung. Im Alterthum das Princip der Männlichkeit vorherrschend; unter den christlichen Völkern das Princip der Weiblichkeit. Dort das Weib unterdrückt, hier verherrlicht, vergöttert. — *Dritter Unterschied zwischen heidnischer und christlicher Kunst.* Die Kunstwerke der alten Zeit tragen alle mehr oder minder das männliche Gepräge der Kraft und Einfachheit; die der christlichen das weibliche der Zartheit und Liebe.

Wie die Galanterie entstand; Wie die ritterliche Ehre. Wieviel zu dem ritterlichen heiligen Frauendienste der Glaube beigetragen, eine Jungfrau habe den Heiland der Welt gebohren.

Eben so wenig als der Künstler und sein Werk frei seyn kann vom Zeitgeiste, eben so wenig kann er frei seyn vom Nationalgeiste des Volks, zu welchem er gehört. Verschiedenheit der Nationalverhältnisse Griechenlands und der christlichen Völker. — *Vierter Unterschied zwischen heidnischer und christlicher Kunst.* — Schilderung Griechenlands von allen Seiten in Rücksicht auf die Kunst im Vergleiche mit den übrigen Ländern der Erde, wo die Kunst geblühet hat. — Verschiedenheit des Verhältnisses der Künstler zum Volke und zum Leben überhaupt.

Zusatz. Der Geist der Zeit und Nationalität verursacht, daß ein Kunstwerk nicht verstanden werden kann ohne eine *genaue Kenntniss der Geschichte* in aller Beziehung. Wir müssen unser Volk, unsern Zeitgeist, unser ganzes Leben zu vergessen, und uns ganz in die Verhältnisse zu versetzen vermögen, unter denen ein Kunstwerk entstanden, um es in seiner ganzen Lebendigkeit zu em-

pfinden, zu verstehen und zu geniessen. In wiefern dies möglich sey? und ob das Kunstwerk im Allgemeinen nicht dadurch an Schönheit verlieren müsse, daß es unter dem Einflusse von Zeit - und Nationalverhältnissen entsteht?

§. 38.

Was an einem gegebenen Kunstwerke den individuellen Meister verräth, das ist entweder sein *Styl* oder seine *Manier*. *Styl* ist es, wenn dem Allgemeinen der Kunst, der Einheit des Göttlichen und Irdischen, der Idee und der Form, in dem Werke das Eigenthümliche des Künstlers untergeordnet bleibt; *Manier*, wenn vor dem Eigenthümlichen des Künstlers das Allgemeine der Kunst zurücktritt.

§. 39.

Uebergang zu den einzelnen Kunstgattungen. Die Kunst läßt das Göttliche im Irdischen erscheinen. Erscheinen aber kann nur etwas unter der *Form von Zeit und Raum*. Unter jener Form vernimmt der innere Sinn

die Erscheinung durch das Ohr, als Nacheinander; unter dieser durch das Auge als Zugleich. Das Medium für jene ist *Ton* und *Wort*; das Medium für diese *Farbe* und *Körper*.

Anmerkungen. Ueber *Zeit* und *Raum*.

§. 40.

Stellt der Künstler das Göttliche dar durch Töne, so nennt die Sprache die Kunstgattung: *Musik*; durch Worte: *Poesie*; durch Farben: *Mahlerei*; durch Körper ohne Rücksicht auf die Farbe: *Bildnerei*.

Anmerkung. Ueber die andern f. g. schönen Künste, die man noch in den Lehrbüchern der Aesthetik anzuführen pflegt, läßt sich gelegentlich reden.

II.

Konstruktion der Idee des Schönen
in den
verschiedenen Kunstgattungen.

*A. Musik *).*

§. 41.

Die *Musik* stellt dar göttliche Ideen vermittelt der durch diese Ideen zu einem indi-

- *.) Der Verfasser sagt seinen Zuhörern beim Vortrage, daß er von der Musik so gut als nichts verstehe; daß er mit unaussprechlicher Lust Musik höre, aber weiter nicht beurtheilen könne. Die wenigen Sätze, die hier gegeben werden, gehen aus der ganzen aufgestellten Ansicht der Kunst hervor; ob aber die Kunstwörter (Rhythmus, Modulation u. s. w.) von den Musikern in dem Sinne

viduellen Ganzen verbundenen Töne unter der Form der Zeit.

Zusatz. Die Zeit ist nicht außer der Musik, sondern in der Musik. — Sie ist reine Succession, das Nacheinander, Ausdehnung in erster Dimension, Entwicklung.

§. 42.

Diese Entwicklung muß die Musik in sich selbst haben und folglich darstellen; das ist nur möglich durch *den Wechsel der Töne*. Da aber diesen Tönen *eine Idee* zum Grunde liegen soll, so muß *Einheit im Wechsel* bleiben; Durch die *Harmonie* erhalten die sinnlosen Töne Bedeutung.

§. 43.

Diese Einheit muß sich durch die Entgebraucht werden, in welchem sie hier vorkommen, und ob die Sätze sich an musikalischen Kunstwerken so gut bewähren, als die über die andern Kunstgattungen, muß er Andern zu entscheiden überlassen.

wicklung ziehen und in jedem Abschnitte der Zeitlinie bemerkbar seyn, damit der Hörende, der Kunstfreund, das Einzelne auf ein werdendes Ganze beziehe. Die Verbindung einzelner Töne nach gleich gemessener Zeit, *der Rhythmus*, spricht im Einzelnen die Seele des Ganzen aus. Aber die Darstellungsweise, die *Modulation*, giebt dem musikalischen Kunstwerke erst den Character, und durch das Zurücklaufen der Harmonie in sich selbst, durch *die Melodie*, erhält es vollkommene Gestaltung und individuelles Leben.

Zusatz 1. Der *Rhythmus* ist das erste Band, welches Alles verknüpft; er ist in der Musik, was die Zeichnung in der Malerei.

Zusatz 2. Warum die Musik schematisirt. — Erklärung, was *Schematismus*.

§. 44.

Auf diese Weise kann der Musiker, weil er nur entwickeln kann, nur darstellen, was
in

in ihm lebt, nach einander, nur *Empfindungen*; keine Anschauungen und Gedanken. Und als Künstler wird er nur darstellen *rein menschliche* Empfindungen, Ideen von Empfindungen, und eine *bestimmte* rein-menschliche Empfindung, so gewiß er ein Kunstwerk liefert.

Zusatz 1. Ueber musikalischen *Styl*, und musikalische *Manier*.

Zusatz 2. Ueber *mahlende* und *beschreibende* Musik. Der Musiker kann nur die Theilnahme des menschlichen Gemüths an dem Leben und seinen Erscheinungen ausdrücken.

Zusatz 3. Nur die Kunst, die auch werdend, nach einander darstellt, die Poesie kann von der Musik begleitet werden.

§. 45.

Die Musik hebt allen Unterschied zwischen Welt und Ich auf; der Raum, der Trä-

ger alles Irdischen, ist verschwunden, nichts erinnert an ihn; Die Zeit hat sie in sich selbst; der Kunstfreund lebt im Unendlichen.

Anmerkung 1. Ueber die wunderbare Erscheinung, daß die Natur den Ton, der mit der Zeit zusammen fällt, in die härtesten Producte im Raume gelegt.

Anmerkung 2. Warum die Musik tiefer und allgemeiner wirkt als jede andere Kunstgattung? Warum am stärksten im Dunkeln?

Anmerkung 3. In sofern die Formen der Musik den Weltkörpern eingebildet sind, konnte man mit Recht von einer Musik der Sphären reden.

§. 46.

Die ideale subjective Natur der Musik machte es unmöglich, daß sie *bei den realen, in der Natur lebenden Alten* zu dem Grade von

Vollkommenheit kommen konnte, den sie in der neueren Zeit erhalten hat. Wäre sie dahin gekommen, sie hätte alle Bande sprengen müssen, mit welchen die Alten an die Götter und an die Natur geknüpft waren. Die Musik der Alten war der Poesie untergeordnet, und richtete sich nach den Sylben.

Warum bei den Alten die Musik unter der Aufsicht des Staats.

Rousseau's Dictionaire de la Musique.]

Forkel's Geschichte der Musik.

Schubart's Aesthetik der Musik.

B. M a h l e r e i.

Bildender Kunst erste Art.

§. 47.

Die Malerei: Darstellung göttlicher Ideen vermittelt, der, durch diese Ideen zu indivi-

duellen Gestalten geordneten Farben (in vollendeter Einheit der Idee und der Gestalt) unter der Form des Raums.

Zusatz 1. Wie die Musik den Raum, so hebt die Malerei die Zeit auf; anstatt des Nacheinander dort, hier ein *Zugleich*.

Zusatz 2. *Ueber die Farbe*: Licht im getrübten Zustande; ein Product der Nacht und des Lichts. Daher jedes Kunstwerk in Farbe nur Licht und Schatten.

§. 48.

Die allgemeinen bedeutungslosen Farben erhalten durch den *Umriss* (Contour), die *Zeichnung*, das *Helldunkel* (Clair-Obcür) und *Colorit*, Gestalt, Bedeutung, Character und Seele.

Zusatz. Die Zeichnung ist das Hauptstück der Malerei, das für sie, was der Rhythmus für die Musik. Aber zur Vollen-

dung eines Gemählde's ist das Colorit nicht minder wesentlich. Wird (einseitig) über der Zeichnung das Colorit verläumt, so mag der Styl wahr seyn, aber er ist streng und hart; wird (einseitig) wegen des Colorits die Zeichnung nicht beachtet, so wird der Styl weich und scheinend. Michel Angelo, Correggio, Rafael.

Anmerkung. Erklärung der verschiedenen Arten von Mahlerei wegen der verschiedenen Behandlung der Farben. Oelmahlerei, Wassermahlerei, Frescomahlerei, Pastellmahlerei, Enkaustik, Schmelzmahlerei, Glasmahlerei, Mosaik.

§. 49.

Damit die Farbengestalt (weil die Farbe keinen Halt in sich selbst hat und immer einen fremden Träger verlangt) nicht abhängig werde von der Fläche, damit das Bild als Bild, ohne Körper, erscheinen könne und in sich Realität erhalte, ist nöthig, daß der

Künstler im Gemählde nicht blofs Gestalten, sondern eine eigene Welt *mit* den Gestalten darstelle: den Raum.

Zusatz 1. Jedes Gemählde muß von der übrigen Welt abgeschnitten seyn, und einen Hintergrund haben, der die Anschauung des unendlichen Raums in uns erweckt. Wodurch das möglich? — Es ist das künstlerische Gemüth, das die Scheingestalten trägt. Daher ist die Malerei der Uebergang von Musik zur Plastik.

Zusatz 2. Ueber die *Perspective*, die nothwendig ist, um den Gestalten Realität zu geben; ihr Wesen ist Täuschung, durch welche die zweite Dimension den Schein der dritten gewinnt.

Zusatz 3. Die Malerei ist durchaus ihrem Wesen nach allegorisch. Die s. g. allegorischen Gemählde sind allegorisch im Allegorischen.

Weil die Mahlerei nur das Zugleich darstellen kann, so liegt auſſer ihrem Kreiſe, was bloß nach einander iſt; aber da die erſcheinende Welt nur Farben zeigt, ſo iſt ſie von dieſer Seite unbeſchränkt. Daher *vier* Arten von Mahlerei: *Landschaftsmahlerei*, *Thiermahlerei*, *hiſtoriſche Mahlerei*, und *ſymboliſche Mahlerei*. Genaue Ableitung derſelben.

Anmerkung 1. Jedes Gemälde, zu welcher Klaſſe es gehören mag, iſt in ſich ein geſchloſſenes Ganze; aber äußerlich angeſehen, immer nur ein Bruchſtück; der *mit* den Geſtalten dargeſtellte Raum deutet auf eine unendliche Welt. —

Zuſatz. Ueber Gemählde, die eine zwiefache Idee darſtellen. — Rafaels Verklärung.

Anmerkung 2. Ueber die Kupferſtecherei, als bloß nachahmend — der Schatten der Mahlerei.

§. 51.

Die *Landschaftsmahlerei* stellt im Besondern, d. h. in einem bestimmten Bilde das Bleibende aller Landschaften, den Geist und das Gesetz der so genannten leblosen Natur dar. Sie zeichnet nie die Wirklichkeit nach; die Hauptsache hängt vom Colorit, vom Helledunkel und von der Perspective ab.

Erklärung. Was der Geist und das Gesetz der f. g. leblosen Natur sey, und wie die Landschaftsmahlerei ihn darzustellen vermöge.

Beschreibung eines Gemäldes von Claude-Lorraine in der Casseler Gallerie, von Hackert u. a.

Zusatz 1. Ueber das Verfahren einiger Meister, die Natur, durch hineingemahlte menschliche Figuren, in Verbindung zu bringen mit dem Menschen und seinen Zwecken. In welchem Verhältnisse diese Figuren zu der Landschaft stehen müssen, damit sie

diese nicht ganz der Aufmerksamkeit entziehen. — Beschreibung eines Gemählde von Pouffin u. a.

Zusatz 2. Wie sich die Blumen und Fruchtstücke zur Kunst verhalten.

§. 52.

Die *Thiermahlerei* legt in die einzelnen Thiere, welche sie darstellt, den ewigen Character der Thiergattung — der gemahlte Löwe ist Repräsentant der Löwenheit — und nur dadurch erhalten sie Werth. Daher bringt sie diese Thiere in eine solche Situation, wo sich ihr Character am besten offenbaren kann; entweder in einem Kampf unter sich, oder in ihrem Verhältniß zum Menschen u. s. w.

Warum Jagdstücke die vorzüglichsten?
Beispiele.

Zusatz 1. Was von Gemälden zu

halten, auf welchen wol Thiere in einem thierischen Act, aber nicht in ihrem thierischen Character erscheinen; die Hünenhöfe, die pissende Kuh in der Casseler Gallerie.

Zusatz 2. Verhältniß der Küchenstücke zur Kunst.

§. 53.

Die menschliche Gestalt ist der höchste Vorwurf der Mahlerei. Die niedrigste Art der Darstellung ist das *Porträt*. Wie das Porträt seyn müsse, um sich der Kunst zu nähern. Vgl. I, §. 16. Zusatz 2. — Beschreibung des Bürgermeisters und seiner Familie von Albrecht Dürer in der Dresdener Gallerie.

§. 54.

Unter *historischer Mahlerei* kann man jede Darstellung einer That oder eines Zustandes verstehen, der von Menschen vollbracht oder erlebt seyn soll. Die f. g. allegorischen Stü-

cke können füglich in sie begriffen werden; denn das Allegorische ist doch nur eine höhere Bedeutung der dargestellten und für sich bleibenden Handlung u. f. die historisch ist.

§. 55.

Wenn das Gemählde eine *öffentliche historische Begebenheit* darstellt, so individualisirt der Künstler in dieser Begebenheit den Geist jedes historischen Ereignisses, die Idee des Menschenschicksals.

Zusatz 1. Erklärung. Was ist der Geist einer historischen Begebenheit? Warum hört das Gemählde durch ihn auf, irgend ein Porträt zu liefern?

Zusatz 2. Da jedes historische Ereignis durch die Zeit aus einander gezogen wurde, die Malerei aber nur Einen Moment darstellen kann, so kommt Alles darauf an, zu bestimmen, welcher Moment der eigentlich und einzig künstlerische sey.

Beschreibung einiger Gemälde, z. B.
Rubens Amazonenschlacht.

§. 56.

Wird dieselbe Idee *in den Verhältnissen einzelner Menschen* dargestellt, so offenbart sie sich als Kampf zwischen Tugend und Laster. Das Gemälde wird mehr allegorisch als die vorigen. — Untersuchung über den künstlerischen Moment derselben.

Beschreibung von Gemälden aus der
Dresdener Gallerie: Joseph und Potiphars
Weib; Susanna und die Richter.

§. 57.

Noch allegorischer wird das Gemälde, wenn es in einer einzelnen Figur die göttliche Idee darstellt; wenn diese Figur ein Laster oder eine Tugend bedeutet, oder auch den inneren Kampf zwischen Tugend und Laster. Ja es kann symbolisch werden, wenn das Bedeuten mit dem Seyn zusammen fällt.

Beschreibung" von Gemälden: des Johannes in der Duffeldorfer Gallerie, der Magdalena von Correggio in Dresden, Vergleichung derselben mit der von Battoni, und einer andern ebendaseibst. (Diese letzte hat zwar mehr Figuren, aber diese Figuren gehören zur Hauptfigur, und sind gleichsam nur Attribute, dazu da, sie verständlich zu machen).

Anmerkung. Ueber die f. g. blofs allegorischen Personen, personificirte Tugenden, Eigenschaften u. f. w. ohne eine historische Beziehung.

Zusatz 1. Ueber das Stilleben — welches sich zur historischen Malerei verhält, wie die Idylle zum Epos.

Zusatz 2. Ueber die höchstnatürlichen Darstellungen einiger holländischen Mahler, Bauernhochzeiten, alte Weiber u. f. w.

§. 58.

Symbolisch ist die Malerei im Mytholo-

gischen. Alle Mittelidee hört auf, und die Darstellung ist reiner Ausdruck einer absoluten Idee. Die Bedeutung ist nicht mehr von dem Seyn verschieden, sondern schlechthin mit ihm Eins, (versteht sich, abstrahirt von dem Scheine, welcher der Malerei nothwendig ist. Vrgl. §. 49. 1. und 2.).

Erläuterung durch Beschreibung von Gemälden in der Dresdner Gallerie, der Madonna von Raphael; Christi Geburt von Correggio; des Christuskopfs von Annibal Carra-
chi. — Die Magdalene des Correggio ist mehr symbolisch als allegorisch.

Anmerk. Warum Christus als Kind vollendeter ist denn als Mann im Gemälde.

§. 59.

Untersuchung über die *Malerei der Alten* im Gegensatz *der Christen*. Beziehung des Characters der Malerei auf die beiden Zeitalter. Bestätigung des Resultats durch die

Geschichte, so weit dies, bei unserer wenigen Kunde der alten Malerei möglich ist. — Ueber die Kenntniß des Helldunkels, der Perspective u. s. w. bei den Alten. — Warum es wahrscheinlich, daß die Alten keine Landschaften gemahlt? (Herculanum beweiset wenig). — Was von ihren Preisen der Thiermalerei zu halten. (Myrons Kuh u. s. w.). Ueber die *allegorischen* Gemählde der Alten, die nur männliche, kräftige, thätige Tugenden kannten und schätzten. Ueber die Darstellung der Götter durch die Malerei. Warum kein *Gemählde* eines Gottes religiös verehrt wurde. Etwas über die Mauergemählde, über die Pinakotheken.

§. 60.

Ein Wort über Karrikaturen; über das Komische und Satyrische der Malerei.

§. 61.

Anhang 1. *Ueber die Arabeske.* Beschreibung der Arabeske. Sie ist nicht ohne

Regel; in einem Theile spricht sich das Gesetz des unendlichen Ganzen aus; sie erregt den Gedanken der Unendlichkeit in endlicher Wiederkehr. Wenn sie unaufhörlich den angefangenen Naturtypus zerstört, also mit der Natur spielt, und gleichsam aus den Elementen der Natur eine eigene Welt bildet, so zeigt sie die völlige Unabhängigkeit und Freyheit des Geistes.

§. 62.

Anhang 2. *Ueber das Basrelief*, welches den Uebergang von der Mahlerei zur Plastik macht, und gleichsam die Mahlerei innerhalb der Bildnerei ist. Dem technischen und mechanischen Theile nach gehört es der letzten, dem Wesen nach (insofern dies von jenem getrennt werden kann) der ersten an. Beschreibung desselben.

Das *Basrelief* bedarf des Raums *mit* den Gestalten; aber da ihm die Perspective abgeht, und dieser Raum nicht dargestellt werden

den

den kann, so erhält es nie, wie das Gemählde, eine Scheinrealität. Weil es aber auch keine wirkliche hat, so fodert es allemal einen fremden Gegenstand, um einen Halt zu haben. Daher ist es seiner Natur nach zu Verzierungen bestimmt, und die bildende Kunst schließt sich durch dasselbe der Wirklichkeit an.

Anmerkung über die Verkehrtheit der Meinung, als sey das Basrelief die Einheit der Mahlerei und Bildnerei, und also über beiden. Worin die Vortrefflichkeit des Reliefs bestehe.

Zusatz 1. Ueber das *Hautrelief*.

Zusatz 2. Ueber *Gemmen* und *Cameen*.

C. Bildnerei.

Bildender Kunst zweite Art.

§. 63.

Die Bildnerei stellt göttliche Ideen indi-

viduell im Raume dar vermittelt der durch diese Ideen gestalteten Materie.

Die Bildnerei hebt, wie die Mahlerei, die Succession auf, und setzt ein Zugleich; aber ihre Gestalten bedürfen keiner Scheinrealität; sie haben eben so viele wirkliche, als irgend ein Träger haben könnte.

Anmerkung über das Wesen der Materie, Körper, dritte Dimension, gefüllter Raum.

§. 64.

Da die Sculptur in der Materie bildet, so vermeidet sie alle Zufälligkeit derselben. Sie will keinen Schein, sondern Realität; Daher ist der farbloseste Stoff der schicklichste für die Bildnerei.

Anmerkung über bemahlte Statuen.

§. 65.

Aeufserlich und extensiv ist die Bildnerei

viel beschränkter als die Mahlerei. Sie kann nichts darstellen, welches, auſſer der Materie, nichts als Farbe hat; ſondern nur ſolche Gegenſtände, die, auſſer den Zufälligkeiten, ein Weſen haben, welches nicht Materie iſt — die ein eignes Leben, einen freien Geiſt haben, — menſchliche Geſtalten, höchſtens Thiere.

§. 66.

Intenſiv iſt die Bildnerei vollendeter als die Mahlerei. Sie giebt durchaus keine Zufälligkeiten, ſondern nur das Weſen. Der Geiſt wird Leib; die Materie wird geſtaltet, die Geſtalt iſt die Idee; Materiell und Ideell vollkommen Eins; kein Schein, nur Seyn; die lebendige Seele.

Zuſatz 1. Das plaſtiſche Kunſtwerk iſt ſeinem Weſen nach ſymboliſch.

Zuſatz 2. Das vollendete plaſtiſche Kunſtwerk iſt nothwendig ein Gott.

Zusatz 3. Warum die Sculptur so gern kolossale Gestalten bildet.

§. 67.

Damit nicht jedes plastische Kunstwerk, in seiner Vollendung, eine Wiederhohlung des ersten sey, muß die Sculptur ihren Gestalten eigenthümlichen Charakter geben. Wenn auch die religiöse Ansicht nicht Vielgötterei erzeugt, so verlangt die Plastik eine Götterwelt.

Zusatz 1. Wo die religiöse Ansicht eine Götterwelt verbietet, da kann die Plastik den höchsten Grad ihrer Vollendung schlechthin nicht erreichen.

Zusatz 2. Ueber historische Bildnerei.

§. 68.

Ohne Thätigkeit, durch welche sich der Charakter offenbart, würde alle Schönheit

der Form todt seyn , und blofs in dem richtigen Verhältnisse der Glieder bestehen. In der Fülle der Leidenschaft zeigt sich die Schönheit am herrlichsten und in ihrem höchsten Glanze. Nur muß die Leidenschaft nicht verwirren und zerstören, sondern erheben und individualisiren. Apollon; Niobe. — *Winckelmanns* Idee der charakterlosen, ruhigen Schönheit. (Vergl. §. 17.).

§. 69.

Weil die Bildnerei nur das Wesen erstrebt, dieses in der Gestalt zeigt, und, nach *Winckelmanns* Ausdruck, nur soviel von der Materie nimmt, um den Geist darstellen zu können, so ist ihre eigentliche Sphäre das Nackte. Die Bekleidung ist Nebensache und darf die Natur und Form der Glieder nicht verbergen. Den Faltenwurf u. s. w. mag der Künstler, der die Technik kennt, bewundern; die Aesthetik schätzt nicht die Mühe des Schaffens, sondern den Werth des Geschaffenen.

Zusatz 1. Ueber die Keuschheit der Plastik — Vorzug vor der Malerei.

Zusatz 2. Ueber die f. g. nassen Gewänder, als (im Allgemeinen) die beste Bekleidung.

§. 70.

Ueber den Styl gegebener plastischer Kunstwerke. Der Geist kann das Ueberge-
wicht über das Sinnliche haben, oder das
Sinnliche über den Geist, oder Geist und Leib
sind absolut Eins. Das erste giebt den stren-
gen, grossen Styl (Wahrheit ohne Zierlich-
keit); das Zweite — den schlaffen, weichen
Styl (Zierlichkeit ohne Wahrheit); das Dritte
den schönen (Einheit von Beiden). Anwen-
dung auf die Geschichte der Kunst.

§. 71.

Unterfuchung, warum die Plastik im Al-
terthume eine so hohe Vollendung erhielt,

und in der christlichen Zeit nicht wieder aufkommen konnte. Es ist erklärlich aus dem Charakter der Plastik in Beziehung auf den Charakter beider Zeitalter; zweitens aus der griechischen Nationalität.

Charakteristik der größten Meister des Alterthums: Phidias, Praxiteles, Lysippus, Polyclet u. a.

Anhang I.

A r c h i t e k t u r.

§. 72.

Infofern die *Architektur* zur Kunst gehört, ist sie eine Art Plastik.

Wenn wir auch nicht allemal, bei Betrachtung eines architektonischen Werks, fragen, welches seine Bestimmung sey, so ist doch gewiss, daß jedes architektonische Werk seinen Zweck außer sich habe. Wenn

uns das Werk ohne den Gedanken an diesen Zweck anzieht und gefällt, so ist dies dasselbe Wohlgefallen, welches wir an Allem wohlgestalteten Gebilden der Natur oder des Menschen finden. Es ist uns ein Sinn eingebohren für Ordnung, Maafs und Verhältniß, dessen Befriedigung uns wohl thut, so wie es uns schmerzt, wenn er verletzt wird, und um so heftiger schmerzt, je mehr er täglich durch die Betrachtung des Himmels, der Menschen, der Pflanzen u. f. w. befriedigt wird. Da es nun zum Wesen der Kunst gehört, absolut zu seyn und nicht einem fremden Zwecke zu dienen, so scheint die Architektur ganz von der Kunst auszuschliessen.

Anmerk. Grade das, welches uns am meisten gefällt, ist auch das Dauerhafteste und Haltbarste.

§. 73.

Aber weil der Zweck des architektonischen Werks, welcher er auch seyn mag,

das Gesetz der Konstruktion desselben und also in ihm sinnlich dargestellt seyn muß, so würde das architektonische Werk, wenn der Zweck desselben nicht ein menschliches Bedürfnis, sondern eine Idee, und also ein poetischer wäre, durch den Ausdruck desselben in seiner Konstruktion ein Kunstwerk seyn; denn durch den Ausdruck von Ideen ist das Kunstwerk — Kunstwerk.

Dieser Fall tritt ein bei den Tempeln und Kirchen.

§. 74.

Wiewol daher die Konstruktion des architektonischen Werks nach arithmetischen, oder vielmehr nach geometrischen Verhältnissen gebildet ist, so dürfen doch architektonische Kunstwerke, insofern sie Kunstwerke sind, nicht nach Einer Regel beurtheilt, sondern sie müssen *nach der eigenthümlichen Idee* beurtheilt werden, die sie belebt und durchdringt.

Anmerkung. Daher macht *Vitruvius* (I, 2.) mit Recht die Forderung, daß ein Tempel des Jupiter anders gebauet seyn müsse, als einer der Minerva, anders als einer der Venus, anders als einer der Juno, der Diana u. s. w. weil die Konstruktion dieser Tempel der besondern Idee dieser Gottheiten angemessen seyn mußte. Daher machte die griechische Religion eine Mannigfaltigkeit von Tempeln nothwendig; Die Christen mußten immer Einen Tempel wiederholen.

§. 75.

Unterschied der griechischen und christlichen oder gothischen Architektonik; Bestimmung, was eigentlich griechische Architektonik sey, was gothische oder deutsche; Bestreitung des Vorurtheils als, sey das Gothische geschmacklos.

§. 76.

Nähere Betrachtung der griechischen Ar-

chitektonik. Beschreibung eines griechischen Tempels. Beweis, daß er ihrer religiösen Ansicht gemäß construirt war.

Säulen. Ihr Charakter ist Endlichkeit; sie imponiren nicht durch eine ins Unendliche strebende Höhe, sondern durch die reine Kraft ihrer Natur. — Die Decke, welche kein Gewölbe war, deutet gleichfalls auf völlige Abgeschlossenheit und Endlichkeit.

Beschreibung der verschiedenen Säulenordnungen u. s. w. In der Dorischen Säule einseitig vorherrschende Kraft: der Charakter Strenge und GröÙe; in der Corinthischen einseitig vorherrschende Zierde: der Charakter Anmuth und Weichheit; in der Jonischen die Synthesis beider — daher Vollendung.

Anmerkung über *Karyatiden*.

§. 77.

Nähere Betrachtung der *gothischen Ar-*

chitektonik. Ueber ihren Ursprung. Hohe Wahrscheinlichkeit, daß sie nicht von den Saracenen entlehnt, sondern rein christlichen Ursprungs, und dann vollendet sey durch die Deutschen, die ihre alte heidnische Religion noch nicht aus der Erinnerung verloren hatten. Dies scheint der ganze Charakter der Bauart zu beweisen, und die Geschichte zu bestätigen.

Charakter dieser Baukunst: feierlicher, heiliger Ernst; die ungeheuere Masse erregt Schauder und Angst; Bedeutung des Schiffs mit den Abseiten (Navatten), Nachbildung der heiligen Haine in denselben als Rückerinnerung an die alte Zeit der minder göttlichen Religion; überall Pflanzenartigkeit; das Gewölbe, dem Himmel gleich — Streben nach dem Unendlichen, so die Riefen, die unverdünnt aufstreben, und sich durchaus nicht endigen, sondern theilen und verlieren; sie sind nicht nach griechischen Säulen zu beurtheilen; dazu die ungeheuern Mauern, die einzelnen Verzierungen, der Thurm. — Die

unsichtbare Kirche ist völlig in dieses Gebäude der sichtbaren Kirche eingebildet, und in ihm dargestellt.

§. 78.

Zusatz. Ueber sogenannte *schöne Gartenkunst*. Die Hauptsache bei allen Gartenanlagen — (in sofern man den Nutzen vergessen will) — ist Bequemlichkeit, etwa zum Luftwandeln, und gefällige Abwechselung. Sie gehören durchaus nicht in die Kunst. Wollte man ihnen eine künstlerische Beziehung aufdringen, so müßte man dabei den Sinn der Landschaftsmahlerei zum Zwecke setzen. Aber der Gärtner wird nie den Mahler erreichen, und ihm in aller Bestrebung immer gleich fern bleiben. Einmal ist ihm keine freie Idee erlaubt, sondern er muß sich nach dem gegebenen Boden richten: Alles kommt auf den Calcul an; Zweitens werden nur wenig Gelände eine Uebersicht des Ganzen erlauben (nur am Abhange eines Berges ist es möglich, und kaum), ist man aber in

dem Garten, so muß der mahlerische Eindruck des Ganzen wegfallen; Drittens bleibt der Garten immer ein Theil der Wirklichkeit; und viertens muß der Gärtner — welches ganz dem Charakter der Mahlerei und Kunst widerspricht — seine Anlage der Zeit unterwerfen: Sein Werk hängt ab von Regen und Sonnenschein, Sommer und Winter.

§. 79.

Anhang 2. Ueber *Vasen* und *Urnen*.
Dass uns die bloße Form an den Vasen, ohne allen Gedanken an Aufbewahrung oder andern Nutzen gefällt, ist unleugbar. Wodurch? Verschiedene Meinungen von Hemsterhuis u. a.

Etwas über die Menge antiker Vasen, über ihren Gebrauch, ihre Verzierungen. Verschiedenheit der etruskischen und römischen Urnen von griechischen Künstlern, besonders der Begräbnisurnen.

D. Poesie.

Oder

sogenannte redende Kunst.

§. 80.

Die Poesie stellt, wie jede andere Kunst, die Unendlichkeit der Ideen in untrennbarer, ursprünglicher Einheit mit endlichen, individuellen Gestalten dar, vermittelt der Worte.

Zusatz 1. Je schärfer, bestimmter und vollendeter die Gestalt ist, in welcher die Idee hervortritt, desto schöner ist die Poesie; Gestaltlosigkeit ist ihre Zerstörung. Jedes Gedicht muß ein Ganzes seyn, in sich vollendet und beschloffen (Vergl. §. 16.).

Zusatz 2. Wenn die Philosophie sich mit dem Wesen der Ideen beschäftigt, daher formlos ist, und durch die Kunst überhaupt Form erhält, so kann man von der Poesie, in sofern Philosophie und Poesie sich der Worte bedienen, sagen: sie sey die Form der

Philosophie. Poesie ist exoterische Philosophie, und diese esoterische Poesie. Beispiele.

§. 81.

Vermittelt der Sprache kann die Poesie ihre Gestalt nur successiv unter der Form der Zeit, bilden; sie ist eine Genesis des Schönen; der Dichter giebt dem Kunstfreunde nur die einzelnen Züge, und überläßt es seiner Einbildungskraft, sie zu vereinen.

Anmerkung. Im Dichter lebt das Ganze; er zeichnet die Theile, sie immer an dem Urbilde in ihm messend.

§. 82.

Die Sprache ist nichts anders als der Geist selbst in seiner unmittelbarsten Erscheinung. Jedes Wort ist allgemein, und bezeichnet einen Begriff. In Worten aber soll der Dichter seine individuellen Gestalten bilden. Es fragt sich

sich also, wie ist es möglich, aus allgemeinen Theilen, wie die Worte, ein individuelles Ganze darzustellen, wie jedes poetische Product seyn muß?

Zu s a t z 1. In der Weltsprache, die nirgends gesprochen wird, erscheint der unendliche Menscheng Geist. Der Nationalgeist offenbart sich in der Nationalsprache u. s. w. Daher ist die Sprache eines Volks nicht geschlossen, sondern wachsend und werdend, so lange Leben und Kraft in ihm ist, und der Geist sich fortentwickelt zu höherer Cultur. Daher muß auch die Sprache eines Schriftstellers (in sofern es *seine* Sprache ist) immer beurtheilt werden nach dem Geiste seines Buchs und nicht nach einem fremden Maassstabe. Es ist unmöglich, daß ein Buch gut geschrieben seyn kann, wenn es geistlos ist oder verkehrt. — Erinnerung an das, welches über Styl, Manier, Originalität u. s. f. im Allgemeinen gesagt ist, und Anwendung davon.

Zu s a t z 2. Die Poesie ist nicht durch

ihren Stoff beschränkt; Alles, was in des Menschen Geist kommen kann, vermag sie darzustellen.

§. 83.

Um jeden einzelnen Theil des werden-
den Ganzen als Theil kenntlich zu machen,
nimmt der Dichter mit den Worten vor, was
der Musiker mit den Tönen; er nimmt ihnen
die Allgemeinheit und drückt der kleinsten
Wortverbindung die Individualität des Gan-
zen auf. Jedes Wort nämlich besteht aus
dem Ton und der Articulation, der Bedeu-
tung (die Sprache ist Tonsprache oder Sinn-
sprache). Jener ist der musikalische Theil des
Worts, dieser der allegorische. Durch den
Ton ist es selbst musikalisch und hat eine Zeit
in sich (während es von seiner Bedeutung nur
das Zeichen ist). Durch die Unterordnung
aller Worte unter ein bestimmtes Zeitgesetz
erhalten sie ein individuelles Gepräge.

Hieraus Rhythmus, Accentuation, Vers,
Strophe.

Zusatz 1. Das Ganze ist poetisch ohne Rhythmus, Vers u. f., und durch sie wird nichts Unpoetisches poetisch werden, aber jeder einzelne Theil eines poetischen Kunstwerks kann ohne sie nicht dafür erkannt werden. Zu einem vollendeten Kunstwerke gehört der Vers im Einzelnen, wie die Gestalt des Ganzen.

Zusatz 2. Ueber *Prosa*, als ungebundene Rede, im Gegensatz der gebundenen.

§. 84.

Der Rhythmus ist auf die Quantität der Sylben gegründet, und liegt sonach real und objectiv in der Sprache; die Accentuation oder Betonung beruht auf den Werth, welchen der Redende den Sylben giebt; sie ist daher ideal und subjectiv. Wenn es Sprachen gäbe, die keinen Rhythmus hätten, in welchen mithin Aller Wechsel von der Betonung abhinge, so würden diese Sprachen kein eigentliches Sylbenmaass haben können.

Zusatz. Da der Rhythmus, als von der Quantität, mithin dem musikalischen Theile der Rede abhängig, das Subjective ausdrückt, so wird er schneller oder langsamer seyn, je nachdem der Dichter aufgeregter oder ruhiger ist, von sich oder von andern spricht u. s. w.

§. 85.

Sprachen, die keinen Rhythmus haben, weil den Sylben die objective Quantität fehlt, erlauben auch keinen vollendeten Vers. In ihnen bleibt dem Dichter nichts übrig, um das Einzelne als Theil des Ganzen zu bezeichnen, als Wörter, auf welche der Ton, wegen ihrer Bedeutung verweilt, so auf einander zu beziehen, daß sie einen Einschnitt in die Rede machen, welcher Einschnitt sich regelmäßig wiederholen muß. Da er aber auf die Betonung beruhen soll, so kann er nur durch den Gleichklang der Wörter bewirkt werden; und da es der Sprache an Rhythmus fehlt, so kann nur die Abzählung

der Sylben eine regelmässige Wiederkehr verursachen.

Auf diese Weise entsteht der Reim und die Affonanz, die aus der Natur unrhythmischer Sprachen eben so nothwendig hervorgehen, als der Rhythmus bei bestimmter Quantität. Eurhythmie und Euphonie.

Zusatz 1. Erklärung aus dem Charakter der Zeit, warum die alten Sprachen Quantität der Sylben, und mithin die Zeit in sich selbst haben, die neueren aber nicht.

Zusatz 2. Der Reim ist der Gegensatz des Sylbenmaasses, und unterjocht, wo er herrschend wird, das Sylbenmaass gänzlich. Als von christlichen Mönchen der lateinischen und griechischen Sprache der Reim aufgedrungen wurde, da wurde die alte inwohnende Quantität gänzlich vergessen. *Stabat mater.*

Zusatz 3. Da der Rhythmus, oder der Gleichklang das eigentlich Individuelle des

Gedichts enthalten, und der Inhalt mithin ihm entsprechen muß, so ist klar, daß aus dem Sylbenmaasse u. f. schon gewissermaßen, wiewol nur mit Ungewissheit, auf den Inhalt geschlossen werden kann; aber auch, daß es unmöglich sey ein Gedicht zu verstehen ohne die genaueste Kenntniß des Rhythmus in den alten, und der Construction des Reims und der Affonanz; der seine Stelle vertritt, in den neuen Sprachen.

§. 86.

Da in den alten Sprachen die Quantität die Qualität nicht zerstörte, so lief neben dem Rhythmus, dem objectiven Sylben- oder Zeitmaasse, die Accentuation, oder das subjective Tonmaass, als Hebung und Senkung her, die mit der Länge und Kürze nicht zusammenfielen. Da diese real in der Sprache lagen, jene aber von dem Redenden abhingen, so entstand ein lebendiges Spiel zwischen Freiheit und Nothwendigkeit, das in den neueren Sprachen durchaus fehlen muß; diese haben nur das subjective Leben.

Zusatz 1. Die grofse Bildsamkeit der deutschen Sprache — der einzigen wissenschaftlich - lebenden Ursprache — erlaubt nicht nur den Reim, sondern auch die Versarten der alten Sprachen. Aber die Quantität ist nicht objectiv in der Sprache gegründet, sondern hängt vom Begriffe ab. Durch die Bemühung neuerer Sprachkünstler mag es gelingen, dafs die Quantität wirklich objectiv würde, aber ursprünglich würde sie subjectiv ihre Bestimmtheit erhalten haben. Dadurch steht die deutsche Sprache grade in der Mitte zwischen den alten und neuen.

Erläuterungen aus der Metrik von *Voss*.

Zusatz 2. Konstruktion der alten Sylbenmaafse, um den Charakter derselben zu zeigen. Verschiedene Versarten. Möglichkeit der Substitution Eines Fusses statt eines andern, ohne dafs der Grundrhythmus aufhörte u. f. w.

§. 87.

In den neuen Sprachen, wo die objecti-

ve Quantität fehlt, hängt Alles vom Sinn ab. Daher wird der Reim, oder die Affonanz, nur auf ein solches Wort gelegt werden, das dem Sinn nach die Betonung erhalten muß. Am schicklichsten stehen sie am Ende einer gewissen Anzahl Sylben, so daß auch der Sinn einen Abschnitt erlaubt; weniger schicklich im Anfange.

Zusatz 1. Da es in diesen Sprachen keinen Vers giebt, in eigentlicher Bedeutung, so giebt es auch keine Mitte desselben, und folglich auch keinen Reim in der Mitte. Wo der Reim steht, da ist die Regel der Wiederkehr angegeben, und eine Sylbenreihe geschlossen. Kehrt er nicht wieder, oder steht er auf Nebenwörtern, oder erlaubt der Sinn keinen Einschnitt, so ist fehlerhaft.

Zusatz 2. Warum der Reim Couplets oder Stenzen nothwendig mache, und wann? Ueber die verschiedenen Arten derselben, und ihre Benennung.

Anmerkung über die 'manchen seltsamen Hypothesen, die man über das Versmaafs und den Reim aufgestellt hat, weil man ihre Nothwendigkeit nicht begriff aus der Natur der Sprachen und dem Charakter der Zeit.

§. 88.

Wenn man darüber gestritten hat, ob die Form oder der Inhalt zum Princip der Einteilung der Poesie genommen werden müsse, so kann dieser Streit denen, die Form und Inhalt als absolut Eins ansehen, nur höchst seltsam vorkommen. Da die Poesie nicht, wie die andern Künste, durch ihren Stoff beschränkt wird, sondern die ganze Kunstsphäre umfaßt, und da sie durch Menschen zu Menschen spricht, so ist nothwendig, daß sie sich als *Lyrische*, welche der Musik, als *Epische*, welche der Mahlerei, und als *Dramatische Poesie*, welche der Plastik vergleichbar ist, offenbare. Beweis, Ableitung und Erklärung.

Anmerkung. Was die übrigen Claf-

fen der Poesie betrifft, die man anzunehmen pflegt, so sind es entweder Unterarten oder Uebergangsarten.

a. L y r i k.

§. 89.

Das Wesen der Lyrik ist lebendiger Ausdruck des bewegten Gemüths; Darstellung rein-menschlicher Empfindungen, d. h. Empfindungen der Menschheit. Ihr Charakter ist schöne Eigenthümlichkeit. Sie ist die subjectivste Poesie, wiewol die Subjectivität objectiv ist; daher ist sie gewissermaßen schematisch. Da die Empfindung im Dichter durch eine äussere Veranlassung oder durch einen Gedanken erregt seyn muss, so erhält das lyrische Gedicht durch Andeutung derselben eine objective Richtung, und gleichsam einen Ableiter.

Folgerung 1. Weil die lyrische Poesie Ausdruck von Empfindungen ist, so wird sie

sich stets in der Gegenwart bewegen, weil |e
sonst der Gedanke über der Empfindung stehen müßte.

Folgerung 2. Weil die Lyra nur die Empfindung ausdrückt, auf die Veranlassung aber oder den Gedanken nur hindeutet, so wird vielleicht der äußere Zusammenhang unterbrochen scheinen, wiewohl innerlich volle Entwicklung waltet.

Zusatz 1. Die Sphäre der lyrischen Poesie ist so groß als der Kreis menschlicher Empfindung.

Anmerkung. Es versteht sich von selbst, daß Empfindung ohne Gedanken schlechthin nicht auszusprechen ist, und daß also das Gesagte nicht so verstanden werden müsse, als sey das lyrische Gedicht gedankenleer.

Zusatz 2. Die lyrische Poesie wird ihrem Wesen nach den größten Wechsel von

Rhythmus, Sylbenmaafs, Reimverschlingungen u. f. w. haben.

§. 90.

Die Alten nannten alle lyrischen Gedichte *Oden*; die Neueren haben das *Lied* von der Ode gefondert.

Ueber die einzelnen Benennungen, durch welche die Verschiedenheit des Inhalts und der ihm angemessenen Form bezeichnet wurde: die Hymne; Dithyramben; diejenigen irren, die, etwa auf Horazens Wort, völlige Gesetzlosigkeit zu ihrem Charakter machen; (Klopstock's, Schiller's, Göthe's Dithyramben); Skolien.

Will man das *Lied* von der Ode trennen, so wäre ihm etwa die Sphäre leichter und sanfterer Empfindungen zuzuschreiben, so, daß der Charakter des Lieds leichtschwebende Beweglichkeit, (daher Sangbarkeit) finreich, verständlich, einfach und natürlich

wäre. Die Trennung ist aber bloß der Ueberſicht wegen. Charakteriſtik des *Anakreon*, des *Catullus*, *Horaz* (in ſofern), der Minnelieder und Troubadours (Was *Madrigal*, *Triolet*); über die Lieder der Italiäner, Spanier, Franzoſen (*Chansons*), Engländer (*Percy*). Unter den vielen deutſchen Liederdichtern glänzt vor Allen *Goethe*; Beiſpiele von ihm. — Etwas über das *Volkslied*, deſſen Weſen nicht etwa in Gemeinheit beſteht. Erinnerung an *die Sammlungen* derſelben und ihre Charakteriſtik.

Die Sphäre der *Ode* umſchlöſſe hingegen alle tieferen Bewegungen des Gemüths, das, zerriffen, erſchüttert, in innerſter Tiefe aufgereggt, Mühe hat, ſich zu äußern; Daher ihr Charakter dem des Liedes in ſofern entgegengeſetzt. — Griechiſche Lyriker: *Alcäus*, uns mittelbar durch *Horaz* bekannt; *Sappho's* Charakteriſtik nach dem, was ſich von ihr erhalten, etwas zu ihrer Vertheidigung gegen die Comödiendichter und den leichtfertigen *Ovid*; *Pindar*, der auf dem

Wendepunkt der griechischen Lyra steht; die Verehrung desselben im Alterthum; unwürdige Ansicht, als seyen seine Hymnen Gelegenheitsgedichte, in die er, um durchzukommen, die Mythologie geflochten: was konnte er Höheres singen, als die Kämpfe Olympia's? (Andeutung, was diese Spiele für Griechenland waren); sind nicht Menschen und Götter Eines Stammes? und wozu sollte der Sieger mehr gepriesen werden, der die größte Freude genoss, welche jeden Morgen zurück kehrt?

Anmerkung. Warum die Blüthe der Lyrischen Poesie mit der des Republicanismus zusammenfiel. In der Geschichte der Kunst steht die Lyra auf der zweiten Stufe der Entwicklung des poetischen Geistes, wie das Epos auf der ersten, und das Drama auf der dritten.

Römer. Charakteristik des *Horatius*. Oden der Südländer (Canzonen); der Franzosen; der Engländer (Pindarische Oden). Deut-

sche: Opitz, Uz, Ramler, u. s. w. Der größte Odendichter der Deutschen *Klopstock*, nicht durch die an den Erlöser, an den Erbarmer, sondern durch solche wie der Zürchersee, Bardale, an Cidli, u. s. w. Klopstocks Unglück war, daß er quantitativ sich dem Unendlichen nähern zu können glaubte.

Zusatz. Ueber das *Sonnet*, welches zwischen reiner Lyra und der Elegie in der Mitte zu stehen scheint. Sein Hauptcharakter ist Ausdruck der Liebe und Sehnsucht. Aber es hat auch aller Verstandesreflexion gedient, und ist oft wie das Madrigal epigrammatisch.

§. 91.

Zwischen der Lyrik und dem Epos liegt die *Elegie*, sich an beide anschließend. Sie ist sinniger reflectirender Ausdruck des bewegten Gemüths, Ausdruck der Betrachtung über eine Empfindung. Ihre Sphäre ist so groß, als die der Lyrischen Poesie, in sofern die Empfindung zur Kontemplation kommt, sie umfaßt das

ganze Leben. Ihr Charakter Ruhe und Beharrlichkeit; daher der Irthum, als schickten sich nur sanfte Empfindungen für die Elegie. Weil die Empfindung vorüber ist, so geht die Elegie gern in die Vergangenheit. Daher die Ruhe und Beharrlichkeit. Der Dichter giebt, und giebt sich, (dadurch lyrisch) aber aus einer andern Zeit, so daß er auf sich hinübersehauet, (dadurch episch).

Diese Zwischenrolle der Elegie, durch welche sie förmliche epische Erzählungen erlaubt und von der andern Seite völlig lyrische Ergießungen, spricht sich vortrefflich im Distichon aus, der Versart der alten Elegie.

Von den griechischen Elegikern: Kallimachus, Hermesianax, Tyrtäus.

Charakteristik der Römer: Catull, Tibull, Propertius, Ovid.

Bei den Neueren wurde nur die Darstellung sanfter Traurigkeit, Schwer- und Wehmuth — Elegie genannt — (auch Horaz: que-

querimonia *primum*; auch Ovid: *elegia flebile carmen*). — Italiäner: (in Sonnetten und Terzinen); Franzosen; Die Engländer haben wenige recht gute. Zu den schönsten deutschen Elegien gehören die von *Klopstock* (die künftige Geliebte, Selmar und Selma). Die alte wahre Elegie hat uns *Goethe* wieder gegeben, Properzens erhabene Kühnheit mit Tibulls Zartheit und Liebenswürdigkeit vereinigend. Er giebt Beispiele für alle Arten der Elegie. *Schiller*, dessen eigentliches Wesen elegisch ist im angegebenen Sinne.

Zusatz. Etwas über die *Heroide*, eine besondere Art der Elegie. Ovid.

§. 92.

Wird die Empfindung nur so lange im Bewusstseyn festgehalten, daß nur Eine Reflexion über sie ausgesprochen wird, so ist die Darstellung ein *Epigramm*. Das Epigramm also eigentlich nichts als eine kleine Elegie. — Beispiele aus der Anthologie,

aus *Göthe*, der uns auch das alte Epigramm wiedergegeben, aus Schiller. — Ueber *Martialis*.

Das Epigramm der Neueren ist eine bloße Verstandesfache. (Lessings Meinung). Beispiele aus Logau, Kästner, Lessing u. a.

Zusatz. Die älteste Art des Epigramms, wie vielleicht die älteste Art der Poesie überhaupt, waren *Gnomen*. Da diese ihrem Wesen nach kleine Lehrgedichte sind, so scheinen sie keine unschickliche Veranlassung zu geben, in einem Anhange etwas über das Lehrgedicht zu sagen, welches eben so wenig eine Unterart des Epos als der Lyrik ist.

1. Anhang.

Das Lehrgedicht.

§. 93.

Da es zum Wesen jedes Kunstwerks ge-

hört, daß es schlechthin absolut seyn; d. h. seinen Zweck in sich selbst haben muß (Vergl. §. 16.), so kann eine Rede, die darauf ausgeht, etwas zu lehren, auf keine Weise Poesie seyn. Wer den Zweck will, bedarf der Mittel, die verständig berechnet werden müssen; das f. g. Lehrgedicht ist deswegen nichts als ein Verstandesproduct. Der Gegenstand ändert die Sache hier nicht, wie bei der Architectonik, und es ist durchaus einerlei, ob eine Philosophie oder die Schaaffchur gelehrt wird, wenn gleich die Poesie exoterische Philosophie ist.

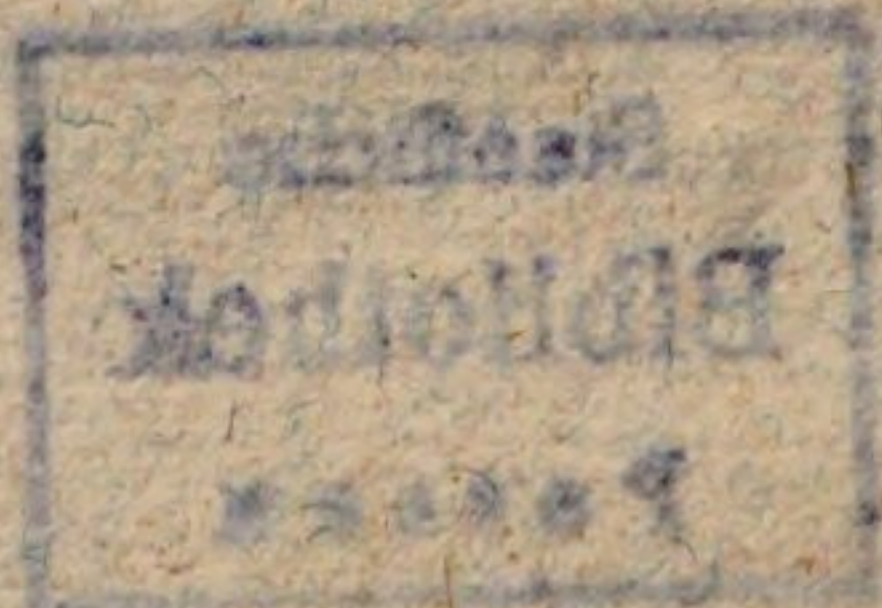
§. 94.

Da aber die Einsichten und Ansichten, welche gelehrt werden sollen, von wahrhaft poetischen Empfindungen begleitet seyn können, so ist begreiflich, wie uns f. g. Lehrgedichte, wegen einzelner schöner Stellen und der poetischen Form des Ganzen gefallen mögen, immer aber erscheint in ihnen nur der Leib der Poesie, dem die Seele fehlt.



§. 95.

Ueber den Ursprung des Lehrgedichts; über die merkwürdige Erscheinung, daß die Gnomen im elegischen, Hesiodus aber wie die Gedichte der Physiker im epischen Versmaasse waren, und, daß die schöne Zeit Griechenlands kein Lehrgedicht trieb. Was die Alexandriner dazu reizte. Ihre Charakteristik. — Römer: *Lucretius*, den alten Physikern vergleichbar, scheint ein wahrer aber verirrter Dichter; Die gewaltigen Lobpreisungen desselben scheinen Einige nach dem Anfange oder dem Lobe Epicurs gemacht zu haben; (vergl. die Angabe seines Zwecks I, 921 f., eines Alexandriners würdig). — *Virgils* Georgica, das Vorbild aller neuen Lehrgedichte. *Ovid's* ars amandi u. s. w. mit Recht in elegischen; *Horazens* Ars poetica, mit Recht in epischen Versen. — Ueber die Neueren, besonders die Engländer, die Alles nach und nach in Versen lehren. — Deutsche: *Neubeck's* Gesundbrunnen, *Gothe's* Metamorphose der Pflanzen.



Zusatz 1. Was vom Lehrgedicht im Allgemeinen gilt, das gilt auch von der *Satyre*, die gleichfalls ihren Zweck ausser sich hat. (Da sie nicht ausschliessend, wiewol zunächst, der Poesie angehört, so ist über sie schon beiläufig gesprochen. Vergl. §. 31. Zusatz 4.). Sie ist moralisch, und strömt wider das Laster aus, was Empörtheit, Zorn und Bitterkeit einhauchen. Sie hat kein freies Leben, aber die Reinheit eines männlichen Gemüths im Schmutze der Zeit ist erfreulich. Sie verfolgt keine Person sondern das Laster, und kennt keine Schonung und Delikatesse, weil sie Ekel und Schaam erregen will.

Warum die Griechen wahrscheinlich keine *Satyre* hatten (Quintilian: *satyra tota est nostra*. Das Drama *Satyrikon* gehört nicht hieher). — Charakteristik des Juvenalis. Ueber das: *ridendo dicere verum*, und die komische (verwerfliche) *Satyre*. — Je mehr die Sünde und das Laster in der Welt überhand nahm, desto beliebter ist bei den Neuern die *Satyre* geworden (Im Sulzer trägt

die Literatur 144 S. aus); aber den Deutschen hat sie nie recht gelingen wollen. Warum nicht?

Anmerk. Ueber Persiflage.

Zusatz 2. Ueber *beschreibende Poesie*. Weil die Poesie ihrem Wesen nach genüßend ist, so kann eine Beschreibung des Seyenden nicht wahrhaft poetisch seyn. Das Abmahlen der Natur kann aber poetisch werden, wenn es nicht sowol Copie ist, als Darstellung des Geistes der Natur. Die Natur muß symbolisch genommen werden.

Erläuterung durch Beispiele. — Ueber Thomson's Jahreszeiten und Kleists Frühling. Matthiſſon.

2. Anhang.

Dante's göttliche Komödie.

§. 96.

Dante's göttliche Komödie erfordert eine

eigene Behandlung; sie gehört keiner der Hauptklassen der Poesie an, sondern sie vereinigt alle poetische Formen in sich, wenn auch die äussere Form gleich bleibt, und ist gleichsam der Urquell der ganzen neuen Poesie, aus welchem in der Folge die einzelnen Bestandtheile des Epischen, des Dramatischen, des Lyrischen, die sich in ihm rein durchdringen, in besondere Bäche geleitet sind. Am besten findet sie hier eine Stelle, weil *der Dichter* doch *redet*, und *von sich* redet, von dem, welches Er gesehen, gehört, gesprochen u. s. w. — Die göttliche Komödie ist ein philosophisches Gedicht. Dem Ganzen fehlt, wegen der absoluten Vermischung aller Formen, die bestimmte Gestalt, dafür aber ist sie der ewigen Schönheit, die dem Universum eingebildet ist, desto näher. Sie umfaßt das ganze Universum, welches sie durchdringt mit der Idee des Christenthums. Die ganze Vorwelt ist eine Allegorie des Christenthums, welches hinaufstrebt über die Gegenwart in den Aether der Ewigkeit. Alle Elemente des Lebens werden zusammenge-

faßt, und das Historische und Symbolische werden unaufhörlich und unauflöslich verknüpft. Alles ist bedeutend, Alles allegorisch. — Genauere Beschreibung des Gedichts.

b. E p i k:

§. 97.

Weil man bei Betrachtung des Homer's, des unerreichten Vorbildes aller Epiker, meistens am Unwesentlichen und Zufälligen kleben blieb, wie an der Maschinerie, an den Episoden, dem Umfange oder gar dem Schiffscataloge, so mußte die Natur des Epos unerforscht bleiben.

§. 98.

Nicht Subjectivität, wie in der Lyrik, noch Objectivität, wie im Drama, sondern die Einheit beider herrscht im Epos, indem das Objective vom Subjectiven ge-

tragen wird. Die Welt des Epos ist vom Dichter ganz unabhängig, aber sie strahlt aus ihm wieder. Sie, die uns nur durch des Dichters Mund bekannt wird, fällt nothwendig in die Vergangenheit, und da sie, wegen der Idee, ein Ganzes ausmachen muß, so sind, was das Epos (wie die Geschichte) giebt nicht Eine That, sondern Eine Begebenheit. — Das Wesen des Epos ist ruhige Entwicklung einer Begebenheit.

§. 99.

Da im Epos nichts vor uns geschieht, sondern von einem Geschehenen erzählt wird, so ist die Begebenheit die Hauptsache und nicht die Personen. Das Epos kann nicht zu viele Personen haben; aber, weil sich die Begebenheit in ihrer Einheit entwickeln soll, so muß diese Einheit nicht durch sie gestört werden. Das Geschehene erscheint zunächst nur als bewirkt; daher werden die Personen des Epos nicht sowohl Charakter zeigen, als Gefinnung, sie entwickeln sich ja nicht von

Innen heraus, sondern erscheinen nur durch den Sänger.

Zusatz. Folgerung: das Epos hat die Zeit in sich selbst, aber nicht den Raum.

§. 100.

Das Epos, weil es sich in der Vergangenheit bewegt, kann so langsam gehen als es will; Es verlangt nur Einheit der Handlung, keine Einheit der Zeit (vergl. Aristoteles Poetik 23.). — Nationalbegebenheiten, die im Munde des Volks leben, eignen sich am meisten für das Epos.

§. 101.

Wegen des Verweilens und der erlaubten langsamen Entfaltung, durch welche die Eine Handlung in mehrere Acte zerfällt, erlaubt die Natur des Epos Episoden. Sie sind durchaus nicht nothwendig; sie müssen alle episch seyn, und auf die Begebenheit dieses

Epos irgend einen Einfluß haben. Am schicklichsten läßt der Dichter die Episode erzählen, wenn sie in eine noch frühere Zeit gelegt wird. — Dasselbe gilt vom Gleichnisse.

§. 102.

Damit der Dichter völlig unabhängig von dem, was er beſingt, und als der reine Spiegel erſcheine, der ein Objectives klar zurückſtrahlt ohne es zu trüben oder zu entſtellen, iſt zweierlei nöthig: einmal wird das Epos in der ſolideſten und ruhigſten Verſart dargeſtellt werden, weil ja der Rhythmus u. ſ. w. die Subjectivität des Dichters ausſpricht; zweitens wird der Dichter unter den Einzelheiten der Begebenheit, keine Auswahl treffen, indem er dem Einen größere Wichtigkeit beilegt als dem Andern, ſondern er wird Alles mit gleicher Sorgfalt behandeln, das Groſſe wie das Kleine.

Zuſatz 1. Durch dieſe Gleichgültigkeit des Dichters gegen ſeinen Gegenſtand

wird nicht verhindert, daß nicht alle Ausbrüche der Leidenschaft sich im Epos zeigen könnten, aber alsdann tritt der Dichter zurück; er schildert nicht die Leidenschaft, er läßt sie reden.

Zusatz 2. Beweis, daß der Hexameter der ruhigste Vers der Alten, und die acht- oder vierzeilige fünffüßige Stanze — der Neueren sey.

§. 103.

Aus den (98. und 101.) angegebenen Gründen folgt, daß im Epos keine Freiheit herrsche und darum auch kein Schicksal, wie im Drama. Alles ist (wie das Leben in der Geschichte) gut und vollendet; der Dichter sieht es mit Gleichmuth an, und giebt es so wieder.

§. 104.

Einheit der Handlung muß das Epos ha-

ben, Ein vollendetes, organisches Ganzes (*ὡςπερ ζῶον ἐν ὅλῳ*. Aristot.) bilden und folglich, in Beziehung auf dieses Ganze, einen bestimmten Anfang und ein bestimmtes Ende haben. Aber da diese Handlung uns nur durch den Mund des Dichters bekannt wird, so ist sie immer, in Beziehung auf das Früher und Später, ein Bruchstück aus einer objectiven Welt, das, dem Anscheine nach, leicht grösser oder kleiner seyn könnte, wenn dem Dichter früher oder später anzufangen oder aufzuhören beliebt hätte. Der Lauf der Natur wird sich in dem Epos offenbaren; aber nicht als Nothwendigkeit sondern als Unbegreiflichkeit.

Zusatz. Zufall und Wunderbares können im Epos statt finden.

§. 105.

So gewiß das Epos aus dem Gemüthe des Dichters nothwendig herausgeht, und dieser einem bestimmten Zeitalter angehört,

so gewiß wird jedes Epos (wie jedes Kunstwerk) Spuren des Zeitgeistes in aller Beziehung tragen. Diese Spuren aber, so nothwendig sie sind, sind dem Wesen des Epos ganz zufällig. Die Einflechtung der Götter in die Handlung ging so nothwendig aus Homers Weltansicht hervor, als der Ocean, welcher die Erde umfließt, aus seiner geographischen Unkunde; das Eine ist für die Natur das Epos so unwesentlich als das Andere. (Maschinerie waren die Götter nicht im Homer, aber sie wurden es schon im Virgil). —

Charakteristik der größten Epiker. — *Homeros*. Ueber Wolfs Meinung in Rücksicht des Ursprungs; genauere Construction der *Ilias*, und Nachweisung aller aufgestellten Principien in derselben. Vergleichung der *Odysee* mit der *Ilias*. (Schon Aristoteles scheint als den Charakter der *Ilias* das Pathos, der *Odysee* das Ethos anzugeben, wiewol er die Gedichte nicht nahmhaft macht).

Etwas über Hesiodus, das Rhapsodengeschlecht der Homeriden, die Alexandriner.

Charakteristik von Virgils mehr architektonischer als organischer Aeneide, deren Wesen im Ganzen unepisch ist, wiewol sie im Einzelnen unübertroffen bleiben dürfte. Genauere Analyse und Vergleichung in Allen Hauptpunkten mit Homer's Ilias. — Ueber die Uebersetzungen des Homer und Virgil. — Die übrigen lateinischen Epiker, Lucanus u. s. w.

Der ganze subjective und ideale Geist der christlichen Zeit machte eine vollendete Epopöe schlechthin unmöglich; die eigentlich romantischen s. g. Epopöen, sind es nur sehr relativ. — Die vollendetste ist vielleicht Ariosto's rasender Roland. In wiefern Wielands Oberon, den man mit ihm verglichen hat, die Vergleichung aushält. — Torquato Tasso's befreietes Jerusalem, in ganz anderen Sinne. — Die Lusiade von Camoens. — Voltaire's Henriade, ein reines Verstandesproduct, und völlige Negation aller epischen Poesie. — Miltons verlohrenes Paradies; Ueber den unglücklichen Stoff, über

die Behandlung. Beweis, daß es verkehrt und unpoetisch, wenn der Dichter eine Mythologie für seinen Gebrauch erfindet. — Klopstocks Messias, Charakteristik dieses Gedichts; völliger Mißgriff im Stoffe, das Ganze völlig unepisch, unpoetisch. Ein Wort wider manche Tadelr des großen Dichters, die ihn nicht kennen, deren Blick seine Kniee nicht erreicht. — Göthe's Herrmann und Dorothea, verglichen mit der Luise von Vols. — Das eigentliche Epos der Deutschen ist das Lied der Nibelungen; Konstruktion desselben.

Zusatz 1. Ueber *Offian*, der aber in keinem Falle Epiker ist.

Zusatz 2. Unterschied der *Idylle* vom Epos.

§. 106.

Das *Komische* Epos ist nur eine Parodie des Beschriebenen. Die Form und der Ton des Epos scheint auf ein fremdartiges, kleines
liches

liches Object angewandt; daraus ein seltsamer Kontrast. — Charakteristik der vorzüglichsten, von der *Batrachomyomachie* an, durch Tassoni, Boileau, Butler, Pope zu Zachariä u. m.

§. 107.

Ueber die *Ballade* und *Romanze*, als eine Unterart des Epos. Unter sich sind sie dem Wesen nach, zu welchem Inhalt und Form gehört, nicht verschieden, höchstens etwa durch den Inhalt. Ihr Charakter ist episch; sie verhalten sich zum Epos, wie das Epigramm zur Elegie. Sie sind kleine Epopöen im elegischen Liederstyl. — Warum in der Ballade Zufall und Unbegreiflichkeit noch mehr herrschen darf als in der Epopöe? warum sie tragisch endigen mag?

Dem Wesen nach hatten die Alten gewiss Balladen, epische Erzählungen in elegischer Form. (Auch Erinnerung an einige sogenannte Idyllen). Ob die neue Romanze aus

Spanien oder England stamme? — Charakteristik der Balladen verschiedener Nationen, besonders der altenglischen Balladen, und der Deutschen. Bürger, Schiller, Göthe, u. a.

1. Anhang.

D e r R o m a n .

§. 108.

Die Natur des Roman's ist episch; das Meiste, das über das Epos gesagt ist, gilt auch von ihm; aber er bildet keine eigene Welt, sondern liegt dem wirklichen Leben näher, und die Subjectivität des Dichters, die im Epos zurücktrat, spielt, obgleich versteckt, im Roman eine bedeutende Rolle. — Die Sphäre des Romans liegt zwischen der Poesie und der Wirklichkeit; wie dort Göttliches und Irdisches absolut Eins sind, wie hier dagegen das Göttliche gänzlich verschwunden ist, so wird im Roman die ent-

götterte Wirklichkeit hinauf verklärt zur Poesie.

Zusatz. Da den Alten die Wirklichkeit nicht entgöttert war, so konnten sie auch keinen Roman haben. — Ueber die Liebesgeschichten der spätern Griechen.

§. 109.

Der Roman, der sich anfänglich in der Wirklichkeit bewegte, steigt immer höher, und ist zuletzt der Wirklichkeit ganz entrückt. Da die Hinaufläuterung nicht didaktisch sondern episch, d. h. durch ruhige Entwicklung objectiver Begebenheiten geschieht, so verlangt der Roman nicht Einheit der Handlung, sondern Einheit des Geistes und Lebens, das Wirkliche kann dem Göttlichen nur näher gerückt werden durch Darstellung neuer Scenen.

Zusatz 1. Folgerung: der Roman verlangt eine Hauptperson, die an Allem Theil

nimmt, und in den Wechsel Einheit bringt, den f. g. Helden. — Warum der Roman nicht mit der Geburt desselben anfängt? — Der Dichter selbst steckt in der Hauptperson.

Zusatz 2. *Folgerung*: der Roman ist seiner Natur nach allegorisch.

Zusatz 3. *Folgerung*: der Roman muß in Prosa geschrieben seyn, weil Vers und Sylbenmaafs seine Mitlerrolle sogleich zerstören würde (vergl. oben §. 83.).

§. 110.

Erläuterung und Bewährung der aufgestellten Sätze durch Analyse des *Wilhelm Meister*. — Charakteristik einiger anderer Romane, des Tom Jones; des Vicar of Wakefield, der sich zum Roman verhält, wie die Idylle zum Epos, mehrer Deutschen.

Zusatz 1. Ueber den f. g. komischen Roman. Charakteristik des Don Quixote.

Zusatz 2. Das Humoristische entsteht, wenn der Dichter die Deutung des Objectiv-komischen übernimmt; durch eine Reflexion wird die Endlichkeit menschlicher Dinge, die das Komische heraushebt, auf die Sehnsucht des Gemüths nach dem Unendlichen bezogen. Das Humoristische ist der Auflösungsproceß der Poesie in Prosa. — Warum die Alten den Humor nicht kannten? — Yorick, Jean Paul u. a.

Zusatz 3. Ein Wort über die *Novelle*, die sich etwa zum Roman, wie die Rhapsodie zum Epos verhält.

Zusatz 4. Ueber Göthe's Werther. Werther ist kein Roman; ihm fehlt durchaus der epische Charakter, und eine tragische Nothwendigkeit zieht sich durch das Ganze. Er selbst erscheint, sein Inneres zeigend; ein tragischer Charakter entwickelt sich vor uns, aber allein, unter Verhältnissen, die wir nur durch den Reflex seines Gemüths kennen lernen. Man könnte den Werther vielleicht

eine elegische Monotragödie nennen; und so stände er auf der Gränze des Epos und des Drama.

2. Anhang.

Historische Kunst.

§. 111.

Ein getreues Abbild des menschlichen Lebens zu liefern, ist allerdings die Bestrebung der Geschichte. Aber wie eine genaue Kopirung von Naturgegenständen mit allen einzelnen Zügen unmöglich war (§. 16.), so ist ein genaues Nachbilden menschlichen Thuns und Leidens durch die Geschichte um so weniger möglich, da die Verbreitung des Objects im Raume festgehalten und die unaufhörliche Veränderung desselben in der Zeit beobachtet werden müßte. Vieles von dem Geschehenen kann nicht zur Kunde des Historiographen kommen; dadurch muß vieles Andere, welches er wirklich erfährt, auch

alle Bedeutung verlieren. Würde ihm Alles bekannt, so würde auch Ein Menschenleben nicht hinreichen, die Zeichnung zu entwerfen. Stellt nun der Historiograph dar, was er erfährt, und wie er es erfährt, ohne weitere Rücksicht auf das Vorher und Nachher, so wird seine Darstellung eine Chronik, d. h. eine Beschreibung einzelner Begebenheiten, wie sie nach einander geschahen. Eine solche Beschreibung ist durchaus unkünstlerisch, weil dem Körper schlechthin die Seele fehlt, und weil auf einen fremden Zweck hingearbeitet wird. Wann aber der Historiker die Züge der Wirklichkeit rein in sich aufnimmt, wie in einen klaren Spiegel, und nicht eher an die Darstellung geht, bis das Einzelne seiner Forschung sich in seinem Geiste zu einem Ganzen vereinigt, und wenn er dann die Idee dieses Ganzen (welche der Geist, der göttliche Gedanke der darzustellenden Begebenheiten ist), festhält, und von ihr geleitet die einzelnen Züge seiner Forschung in die historische Darstellung trägt, so ist offenbar, daß diese Darstellung ein wahrhaf-

tes Kunstwerk werden müsse, ohne daß dies Abbild der Wirklichkeit etwas von seiner Wahrheit, d. h. von seiner Uebereinstimmung mit den Leben verlöhre. Der Charakter eines solchen historischen Kunstwerks wird episch seyn; denn wie der epische Dichter, so giebt der Geschichtskünstler eine unabhängig von ihm angeschauete Welt, die aber von ihm getragen werden muß. Die Idee bleibt in der Darstellung verborgen, und sie ist rein um ihrer selbst willen; der Geschichtskünstler ist, wie der epische Dichter, ohne Theilnahme u. s. w.

Zusatz 1. Durch die hier gegebene Ansicht ist der Historiographie eine ewige Perfectibilität vindicirt. Sonst möchte schwer zu erklären seyn, wie Eine und dieselbe Begebenheit so oft dargestellt werden könne; neuaufgefundene Facta könnten, scheint es, durch einen Nachtrag zu einer früheren Beschreibung der Welt bekannt gemacht werden. Dadurch, daß hin und wieder eine alte Erzählung abgekürzt, oder ausgedehnt,

oder mit dem einem und dem andern neuen Ausdruck geschmückt wird, erhält die alte Masse noch keine neue Form. Diese muß aus Einem Gusse seyn; und das ist nur dadurch möglich, daß sie mit einer neuen Idee durchdrungen wird, d. h. daß sie sich in des Historikers Geiste zu einem neuen Ganzen gestaltet.

Zusatz 2. Unterschied zwischen Universalhistorie, Specialgeschichten, Biographien. — Charakteristik einiger Historiker: Herodot, Thucydides, Tacitus, Salustius, Livius, Machiavelli, Hume, Gibbon, Müller.

c. Dramatik.

α. Tragödie.

§. 112.

Die reine Subjectivität der Lyrik, die im Epos als reiner Spiegel erschien, der eine

objective Welt klar zurückstrahlt, verschwindet ganz (wie in der Plastik) in der dramatischen Poesie. Das Drama ist völlig unabhängig und in sich geschlossen, seinem Wesen nach symbolisch, und ein wahres Abbild des Universums. Die Entwicklung des Drama ist nicht, wie die des Epos, eine äußere, sondern eine innere; darum bewegt es sich nicht in der Vergangenheit, sondern in der Gegenwart; es hat Zeit und Raum in sich selbst; es ist That und Handlung, eilt mit dem Leben davon und spricht das Gesetz des Lebens aus.

§. 113.

Durch seine objective Entwicklung in der Gegenwart vereinigt das Drama die Freiheit der Lyrik und die Nothwendigkeit des Epos; dadurch enthüllt sich anschaulich das Gesetz des Lebens. Die Freiheit des Menschen wird vom Drama im Kampfe dargestellt mit der objectiven Nothwendigkeit; deswegen wird die That erfordert, an welcher sich jene bewähren kann.

§. 114.

Die groſſe Idee, welche, auf mannich-
 fach verſchiedene Weiſe, im Drama anſchau-
 lich dargeſtellt wird, und durch welche das
 Drama den Menſchen mit dem Leben ver-
 ſöhnt, iſt dieſe: die höchſte Freiheit iſt Eins
 mit der ſtrengſten Nothwendigkeit, und nur
 in ihr. Darum muß die Freiheit des Men-
 ſchen als reine menſchliche Kraft abſolut aus
 ihm hervorgehen, und als etwas Positives der
 Nothwendigkeit entgegen treten; die Noth-
 wendigkeit aber darf nicht als blinder Zufall
 oder eiſernes Geſchick erſcheinen, ſondern als
 heilige, in ſich beſtimmte, ewige Gefetzmä-
 ſſigkeit, d. h. als Schickſal; darum muß die
 Freiheit des Menſchen immer der Nothwen-
 digkeit des Schickſals unterworfen werden.

Zuſatz 1. Weil die Freiheit des Men-
 ſchen rein als ſolche erſcheinen ſoll, ſo wird
 das Drama Charaktere, d. h. eigenthümliche
 Richtungen aller Kräfte, darzuſtellen haben.

Zuſatz 2. Das Schickſal wird nicht

durch eine Figur repräsentirt, sondern geht, weil es Gesetzmäßigkeit seyn soll, aus dem Zusammenwirken der Dinge hervor. Des tragischen Helden Streben und Thun braucht nicht nothwendig an etwas Objectiven zu scheitern; es kann in sich selbst untergehen, und er mag das Schicksal in seinem Charakter finden.

Zusatz 3. Der tragische Held kann Tugend haben; sein Vergehen ist das Wollen. Da aber nicht alles Wollen misslingt, und das Schicksal doch als heilig und gut erscheinen soll, so ist ein Charakter am geeignetsten für das Drama, der nach den Begriffen der Zuschauer, ein Verbrechen begeht, entweder in der Leidenschaft oder im Irthum, oder der wenigstens die Frucht fremder Verbrechen genießt.

Zusatz 4. Die Freiheit des Menschen muß untergehen, d. h. der tragische Held muß erkennen, daß er durch sein Wollen gefrevelt hat, und von dem Wollen absteht;

er muß hinüber treten in die Nothwendigkeit. Aber es ist nicht nöthig, daß er physisch untergehe. Dies Letzte wird nur nothwendig, wenn jener erste Fall nicht eintritt.

Zusatz 5. Der Ausspruch des Aristoteles, die Tragödie wolle Furcht und Mitleiden erregen, um diese Leidenschaften zu reinigen, ist ganz richtig.

§. 115.

Da das Schickfal die heiligste Gesetzmäßigkeit seyn soll, so ist das bewegende Princip der Tragödie die Freiheit. Diese darf daher keinen Augenblick verschwinden; sie muß das Ganze durchdringen; das Drama muß Darstellung einer fortgesetzten vollendeten Handlung seyn (*τελείας και όλης πράξεως μιμησις*. Aristoteles); aber es verlangt auch durchaus Einheit der Handlung. Die Handlung ist nicht der Charaktere, die Charaktere sind der Handlung wegen.

Zusatz 1. Ob jede in sich geschlossene Handlung sich eignet für die Tragödie? Beweis, daß das bürgerliche Trauerspiel nur eine untergeordnete Tragödie sey, und daß sich die ächte, vollendete Tragödie nicht in Bürgerhäusern bewegen könne. Nur Fürsten und solche Personen, die nicht gebunden sind durch menschliche Verhältnisse, können anschaulich die menschliche Freiheit repräsentiren, und die ganze Allgewalt des Schicksals fühlbar machen.

Zusatz 2. Ueber den historischen Stoff für die Tragödie; ob es erlaubt, historische Personen und Handlungen zum Gegenstande der Tragödie zu wählen? welche Vortheile, welche Nachtheile es habe? — (Die Perfer des Aeschylos). — Welcher Stoff sich am besten für die Tragödie eignet?

Anmerkung über die theatralische Darstellung solcher Tragödien, deren Fabel historisch ist. Ob die Schauspieler in dem Kostum erscheinen müssen, welches zu der

Zeit, als die wirkliche Geschichte, die hier zum Gedichte verarbeitet ist, gebräuchlich war? — Ueber das Kostum überhaupt. — Ob der Dichter Anachronismen machen könne? —

Zusatz 3. Verschieden von der Tragödie, deren Stoff aus der Geschichte genommen ist, ist das historische Drama. Dieses, in welchem die Charaktere die Hauptsache machen, stellt die Ideale wirklicher Personen auf, so wie sie von dem Dramatiker aufgefaßt sind; Es geht von dem Principe der Freiheit aus, und läßt die Personen das Resultat einer Begebenheit bewirken. — Ueber den Kunstwerth dieser Dramen. Sie stehen zwischen dem Epos und Drama.

§. 116.

Das Drama hat fünf Acte, weil es Darstellung einer vollendeten Handlung ist, und jede vollendete Handlung sich nothwendig, indem sie sich durch eine bestimmte Zeit

zieht, in fünf Acte zerfällt, oder vielmehr
 nothwendig fünf Stufen der Entwicklung
 hat. Der erste, dritte und fünfte Act sind
 die Grundtöne, der zweite und vierte sind
 Mitteltöne. — Construction jedes Acts und
 Erläuterung durch Beispiele.

Anmerkung. Die Trilogien der Grie-
 chen waren nach demselben Gesetze constru-
 irt, wie die fünf Acte, nur in einer höhern
 Potenz; die Mitteltöne blieben weg.

Zusatz. Die lächerliche französische
 Regel von der Einheit der Zeit und des Orts
 erscheint recht profaisch, wenn man bedenkt,
 daß die Tragödie Zeit und Raum in sich selbst
 hat. Bleibt nur Einheit der Handlung, so
 wird auch Einheit des Orts und der Zeit blei-
 ben. — Selbst die Griechen haben sie nicht,
 im französischen Sinne, beobachtet.

§. 117.

Die Tragödie soll, wie alle Kunst, den
 Men-

Menschen mit dem Universum einen, mit dem Leben verfühnen. Es ist aber möglich, daß der tragische Held, weil er im Kampfe für das, was dem Menschen, der einer solchen Verführung bedarf, das Heiligste ist, nämlich für die Freiheit, fällt, die Liebe des Zuschauers hinwegnimmt, wenn dieser auch nicht umhin kann, die Allgewalt des Schicksals anzubeten, und sonach möglich, daß durch das Drama noch weiter getrennt werden, die es vereinigen sollte. Um diese Möglichkeit zu verhindern, ist zwischen dem Zuschauer und dem Drama eine reine, unabhängige, und über die Handlung erhabene, Mittelsperson schicklich, welche dem Zuschauer den Zusammenhang der Handlung gegenwärtig erhält, und sie ihm, ihrem wahren Sinn nach, deutet. — Die Idee dieser Mittelsperson ist die Idee des Chors. — Nähere Bestimmung, Bedeutung und Organisation des Chors.

Zusatz 1. Nothwendig ist der Chor nicht zur Tragödie, als eigene von der Hand-

lung gefonderte Figur. Wenn etwa, durch den überwiegenden subjectiven Zeitgeist, der Dichter seine dramatischen Personen nicht in die Handlung aufgehen liesse, sondern sie gleichsam über sich selbst stellte, so könnte der Chor in ihnen verborgen bleiben. Aber weil keine der mithandelnden Personen die ganze Handlung überfieht, so können die Reflexionen derselben nicht die Allgemeinheit haben, wie die des abgefonderten Chors, und auf keine Weise bewirken, was dieser.

Zusatz 2. Der griechische Chor realisirte natürlich die unendliche Idee des Chors nur nach Zeit- und Nationalverhältnissen, aus welchen er hervorging, so wie Zeit- und Nationalverhältnisse verursachten, daß der Chor in der neueren Tragödie zurücktrat und sich in das Drama auflösete.

Zusatz 3. Die Frage: ob der Chor wieder einzuführen? ist fast widersinnig. Als ob der Genius (*major pars* für *sanior pars* haltend) sich nach den Stimmen richtete! Sobald unser öffentliches und Privatleben, alle unsere Ver-

hältnisse, unser Theaterwesen u. s. w. den Chor nothwendig machen, so wird er erscheinen, diesem Leben, diesen Verhältnissen gemäß. Der griechische Chor wird nicht wieder erweckt werden. — Beurtheilung des Schiller'schen Chors in der Braut von Messina.

§. 118.

Genauere Beschreibung des griechischen Theaterwesens im Vergleiche mit dem unfriegen. — Ueber die Schauspielkunst und ihre Bedeutung. — Charakteristik der größten Tragiker, und Analyse einiger Tragödien um die aufgestellten Principien zu bewähren und zu erläutern.

Aeschylos, der allgewaltige, riesenhafte, strenge, harte, gerechte. In seinem *Prometheus* ist die Idee der Tragödie in ihrer ganzen Unendlichkeit aufgefaßt; und man könnte sagen, alle folgenden Tragiker hätten geschöpft aus diesem Ocean; Die ungestaltete Idee ist von ihnen, zerfchlagen, nur gestaltet, und daher bei ihnen zum Theil schöner dargestellt. Prometheus ist das Symbol der Mensch-

heit, der personificirte freie menschliche Geist. Aber er ist nur Bruchstück, weil die beiden Nebentücke der Trilogie fehlen, und besonders die Veröhnung der Menschheit mit den Göttern im entfesselten Prometheus. — Der Menschenwelt näher sind die Sieben vor Thebe, u. s. w. — Ueber die Perfer. — Analyse der Trilogie: Agamemnon, die Choephoron und die Eumeniden. — Styl des Aeschylos u. s. w.

Sophocles, der schöne, vollendete, religiöse, glückliche. — Die allgewaltigen, über alle Gestaltung wegstrebbenden, Ideen des Aeschylos gestalten sich im Sophokles zu Schönheit und Grazie. Süsse Anmuth und hohe Heldennatur wunderbar vereint. Charakteristik der übriggebliebenen Stücke. Ob die beiden Oedipus und die Antigone, die innern Zusammenhang haben, eine Trilogie ausmachen? — Ueber die weiblichen Gestalten des Sophokles.

Euripides, der weiche, zarte, rührende, rätsonnirende. — Wenn beim Aeschylos die

göttliche Idee fast alle Gränzen durchbricht, und diese Idee sich beim Sophokles schön im Charakter gestaltet, so geht sie beim Euripides fast unter in der Leidenschaft. Warum Aristoteles den Euripides τραγικωτάτος nennt? — Nur gegen die beiden genannten kann Euripides nicht bestehen; den Neueren ist er nicht selten Vorbild geworden, und Liebling, und nicht mit Unrecht. Er verdient eine hohe Verehrung.

Shakespeare, der tiefverständige, wunderreiche, unbegriffene, unnahbare. — Alles ist herabgezogen in des Menschen Geist und Bewußtseyn. — Ueber das Schicksal im Shakespeare; über die negative Entscheidung des Kampfs zwischen Endlichen und Unendlichen; das Endliche geht durchs Endliche unter; über die Teufel, welche der Tugend gegenüber stehen; über die Charaktere, als die Hauptsache; über die verwickelte Handlung; über die Narren und Wahnsinnigen, die, weil Alles Uebrige innerhalb der Sphäre des Verstandes bleibt, gleichsam aus dem Unendlichen reden;

über die Unmöglichkeit einer Veröhnung; Alles muß untergehen, die Tugend wie das Laster; — (Die Leidenschaften werden durch ihn nicht gereinigt zu Religiosität, sondern zu Tugend und Verständigkeit). — Analyse einiger Hauptstücke: Lear, Othello, Hamlet.

Ein Wort über das Theater der Südländer und Franzosen.

Deutsche. *Schiller* und *Gothe*. Charakteristik ihrer einzelnen Dramen. — *Kotzebue* und *Iffland*.

β. *K o m ö d i e*.

§. 119. Vieles, das über die Tragödie gesagt ist, gilt auch von der Komödie. Sie ist das Komische in dramatischer Form, — die tragische Form, angewandt auf einen negativen Stoff, ohne daß die Einheit zwischen Inhalt und Form dadurch zerstört würde, oder daß die Form trennbar vom Inhalte gedacht werden könnte.

§. 120.

Die hohe Idee, welche die Tragödie positiv darstellte, tritt in der Komödie ganz zurück; diese giebt nur die bunte, verwirrte Welt, und jene Idee ist der verborgene Fels, an welchem sich die Wellen dieser Welt brechen.

§. 121.

Der Komödie gilt, scheinbar, Alles gleich; Alles wird herabgezogen in das Endliche. Die einzige Regel der Komödie ist regellose Willkühr. Die wirkliche Welt reicht durch die Komödie der Tragödie die Hand.

§. 122.

Erläuterung durch Charakterisirung der größten Komiker. — Die alte Komödie der Griechen, die einzige ächte. *Aristophanes*. — Wann diese Komödie untergegangen, und wodurch? — Neue Komödie der Griechen: *Menander* — *Philemon* — können beurtheilt werden nach *Plautus* und *Terenz*. Vergleichung dieser Komödie mit der des *Aristophanes*.

Zusatz. Ueber das Drama satyrikon.

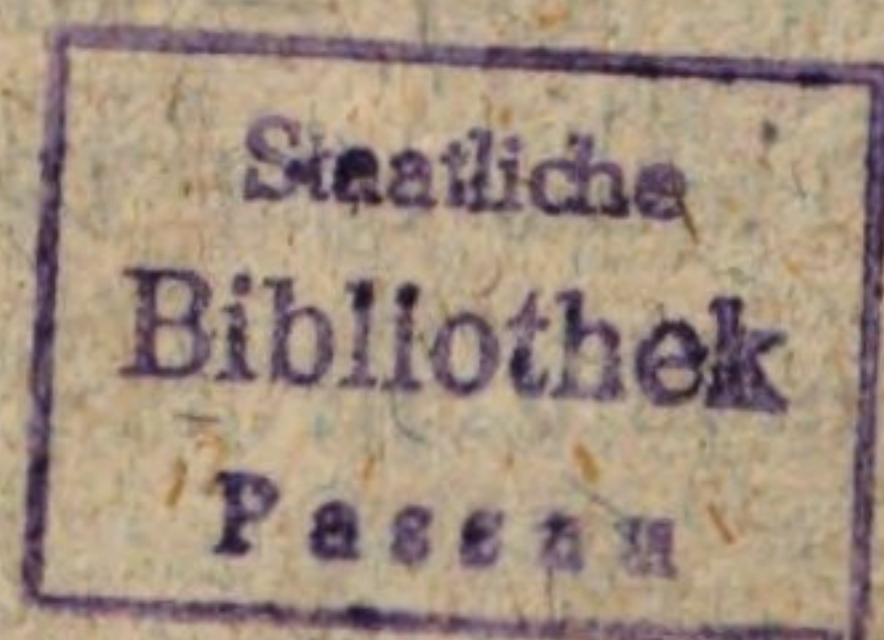
Ueber die Komödie der Neueren: Südländer; Franzosen: Moliere; Engländer: Shakespear; Deutsche: Göthe u. a.

Anhang.

O p e r.

§. 123.

Die Vereinigung aller Künste ist in der *Oper*. Die Poesie wird in ihr von der Musik getragen, und fast in sie hinein aufgelöst; die Malerei erscheint im Tanze gleichsam in höherer Potenz, so wie die Plastik in der Handlung.



Einleitung T. 1

I. Construction des Idées des Poëmes in d. allg. Form der Kunst 7

II. Construction des Idées des Poëmes in d. versch. Kunstgattungen 46

A. Musik 46

B. Malerei 51.

C. Bildhauerei 65.

Aufgang I. Architekturs 71

D Poësie od. sprachliche nachredende Kunst 79.

a. Lyrik 90

Aufgang I. des Lehrgedichts 98

Aufgang II. Dantes göttl. Komödie 102

b. Epik 104

Aufgang I. des Roman 114

Aufgang II. historischer Kunst 118

c Dramatik 121

α Tragedie 121.

β Komödie 124

Aufgang. Oper 126.

Hqu

Luden, Heinrich,

Grundzüge ästhetischer Vorlesungen zum akademischen Gebrauche

Göttingen 1808

Passau, Staatliche Bibliothek -- S nv/Hqu (b) 8

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11341375-2